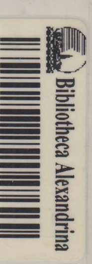
محمد شاهين



إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب





المؤسسة العربية للدراسات والنشر

إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب

محمد شاهين

إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب



حقوق الطبع محفوظة

المؤسسة العربية
للدراسات والنشر

المركز الرئيسي:
بيروت، ساقية الجنزير، بناية
برج الكارلتون، ص.ب: ٥٤٦٠-١١
العنوان البرقي: موكيالي، هـ ٨٠٧٩٠٠/١
تلكس: LE/DIRKAY ٤٠٠٦٧

التوزيع في الأردن:
دار الفارس للنشر والتوزيع: عمان
ص.ب: ٩١٥٧، هاتف: ٦٠٥٤٣٢، فاكس
٦٨٥٥٠١ - تلكس ٢١٤٩٧

الطبعة الأولى
١٩٩٢

المحتويـــات

أليوت في العربية ـ لمحة موجزة

عندما يدور الحديث حول الشعر العربي الحديث الذي يدعى أحياناً بالشعر الحر والمؤثرات الخارجية التي ساهمت في تكوينه تبرز صورة أليوت في المقدمة. ومنذ منتصف هذا القرن واسم أليوت يتردد في المجلات وملاحق الصحف الأدبية، وقد حظيت «الأرض الخراب» بترجمات وتعليقات وتحليلات من الكتاب العرب لم تحظ بها قصيدة أجنبية أو أي عمل أدبي كتب بلغة أجنبية ولكثرة ما لاقت هذه القصيدة من إهتمام نسي البعض أنها ظهرت في العشرينات وأنها لم تكتب على الأقل في الخمسينات أو الستينات.

ولكن شهرة أليوت الواسعة لم تؤد في النهاية إلى عمق أو تعمق في التأثير وبدأ الكتّاب مؤخراً يتنبهون إلى هذه الظاهرة فقام ماهر فريد بعرض موجز أشبه ببليوغرافيا وصفيه لكل ما وقع تحت يده من ترجمات وكتابات بالعربية عن أليوت وهو جهد يستحق منا الثناء والتقدير له ليس فقط لأنه قام بجمع شتات هذه المواد بل لأنه واجه القاريء العربي بحقيقة الموقف الذي طغت عليه الشهرة وقدم عرضه لأليوت في العربية بالتعبير عن خيبة الأمل فيما جناه الشعر العربي من حصاد زهاء عقدين من الزمن أو أكثر.

وهذه مصارحة كان لا بد منها كي يتبين الخيط الأبيض من الأسود ليعرف القاريء العربي أين يقف من ا نتاج أدبي كثرت كميته وقلت نوعيته وليعرف الكاتب العربي من أين وكيف يبدأ بداية جديدة تعوض القاريء العربي عما فاته، وتقدمه لإنتاج يختلف كماً ونوعاً.

وانطلاقاً من هذا الاتجاه فإني أود أن أقدم هذه الدراسة الموجزة مدللاً بالنقد والتحليل على صدق ما جاء في عرض ماهر فريد وجبرا جبرا الذي بادر هو الآخر بتقييم قيّم، ولكن قد يكون من الأنسب أن نبدأ بموجز لما جاء به الكاتبان ليسبق هذه الدراسة التمثيلية.

قبل أعوام نشرت مجلة فصول بحثاً بعنوان «ت. س. أليوت في الأدب العربي» بقلم ماهر فريد، وفيه قدم الكاتب عرضاً موجزاً ومفيداً لما استطاع أن يصل اليه من أدب عربي حديث كتبه أو ترجمه كتاب العربية نتيجة تأثرهم بأليوت. ويستهل ماهر فريد بحثه قائلاً :

> «طراد الأوزة البرية تعبير في اللغة الإنجليزية يراد به كل سعي عقيم، لا يبلغ هدفه، ولا يتمخض إلاّ عن إصابة صاحبه بالإحباط، ورجوعه صفر اليدين.
>
> والطراد الذي نعنيه هنا هو محاولة شعرائنا ونقادنا العرب محاكات ت. س. أليوت. وهي محاولة لم تؤت ـ باستثناء حالات قليلة تعد على أصابع اليدين ـ من ثمرة غير ابتلاء شعرهم بالتكلف والحذلقة والإدعاء، وصرفهم عن واقعهم المعيش.

والقلة القليلة التي نجحت في استلهامه قد حققت ذلك في مواضيع قليلة وليس في كل انتاجها لويس عوض، وبدر شاكر السيّاب، وصلاح عبد الصبور[١].

وقبل ماهر فريد بأعوام كثيرة نشر جبرا ابراهيم جبرا بحثاً بالإنجليزية بعنوان «الأدب العربي الحديث والغرب» هو في الأصل محاضرة ألقاها في عدة جامعات بريطانية بدعوة منها اليه عام ١٩٦٨، ورغم طول المدة التي مضت على هذا البحث إلاّ أنه ما زال يعتبر مرجعاً هاماً حول الموضوع خصوصاً ما يتعلق منه بأليوت حيث شخّص طبيعة التأثير الذي وقع تحته الكتّاب العرب من خلال إتصالاتهم بكتابات أليوت.

ويقول جبرا أن المحدثين من الكتّاب العرب قد سحرهم أليوت بأفكاره الريادية التي طابقت ما في نفوسهم من هوى وأفكار، وكأن أليوت أصبح الناطق باسم الحداثة عندهم، وقد جذبهم اليه بشكل خاص مقالته الشهيرة «أليوت والموهبة الفردية» التي يدعو فيها إلى الإهتمام بالموروث وتجديده وبعث الحياة فيه من جديد، من خلال الموهبة الفردية للشاعر من أجل أن تصبح قيمة ذلك الموروث جديدة ومتجددة ومتحدية للزمن. وَمَنْ من الكتّاب العرب لم تخامره فكرة التجديد في الموروث وتحديث التراث الأدبي العربي وخصوصاً الشعري منه[٢].

وفي معرض الحديث عن الموضوع يعلق جبرا قائلاً أنه ما من قصيدة تركت أثراً بالغاً على الأدب العربي الحديث مثل قصيدة أليوت «الأرض اليباب» ويعلل تلك الإستجابة العاطفية من الكتاب العرب للقصيدة بالتجربة المأساوية التي تشبه في شموليتها العالمية تجربة أليوت في رد الفعل عنده وعند الملايين من أمثاله بالنسبة للحرب العالمية الأولى. وقد وجد الكتاب العرب موازاة لمعاناة أليوت في معاناتهم، من نتائج الحرب العالمية الثانية ونكبة فلسطين، حيث أصبحت أرضهم مثل أرض أليوت «يباباً» ينتظر الغيث لتعود الحياة اليه ثانية، ولا يخفى علينا كيف أن أساطير وإشارات «الأرض اليباب» مثل فليبوس الفنيقي، وتموز، والملك الصياد وغيرها من الأساطير وجدت سبيلها إلى الكتّاب العرب، لما فيها من أصل محلي كان عاملاً في تقريب أرض أليوت إلى محاولاتهم الشعرية والنسج على منوالها.

وفي ملاحظة تردد ما يجيء في التقديم الآنف الذكر لماهر فريد يقول جبرا أن جلّ شعرائنا المحدثين الذين تأثروا بأليوت مالوا إلى إستخدام الظاهر من الأسطورة وليس الداخل منها كما فعل أليوت الذي سبر غور الأسطورة وجعلها تشع أهمية عبر المستويات العليا للقصيدة.

ولو أردنا البحث عن سبب غير مباشر لهذه النتيجة التي وصل اليها كل من ماهر فريد وجبرا لوجدنا أن شعر أليوت نفسه بما في داخله من عمق كما يشير جبرا، يساهم مساهمة فعّالة في منع القاريء العربي من الوصول إلى نتيجة إيجابية يتم فيها التفاعل المطلوب بين عربية القاريء وإنجليزية أليوت. نحن نعلم أن أليوت نذر نفسه للشعر منذ زمن مبكر، وكان

يطمح أن يكون شاعراً عظيماً، كما كان يقول لصديقة شبابه إميلي هيل في هارفلرد التي كانت تقول له بأنها هي الأخرى تطمح أن تكون أستاذة دراما عظيمة، وكما نعلم أيضاً بدأ أليوت حياته الأكاديمية كطالب فلسفة حيث تتلمذ على يد أشهر فلاسفة هذا العصر، وهم وليم جيمز وجورج سانتيانا وبيرتراند راسل. وعندما اتخذ قراره النهائي أن يكون شاعراً لا فيلسوفاً لم يهجر الفلسفة بل اتخذ منها دعامة قوية في تكوين شاعريته حيث انطلق من ولعه برامبو ولافورج. ورغم أن أليوت كلاسيكي النزعة (ثقافياً، على الأقل) إلّا أن شعره كان بعيداً عن بساطة الكلاسيكية وأسلوبها الجزل وخطابتها المعهودة، بل اكتفى من حبِّه للكلاسيكية برغبة في إحياء التراث، ولكن بطريقة جديدة ومتجددة لا علاقة لها بممارسات شعراء القرن الثامن عشر الذين جددوا الكلاسيكية. وقد نادى أن تكون حياة الشاعر معتمرة بالتراث الذي يبدأ من هومر الى الحاضر. كذلك نعلم أن أليوت كان أول من نادى بإحياء تراث الشعراء الميتافيزيقيين وساهم في تقديمهم من جديد إلى القاريء المعاصر. وأحب أيضاً الدراما الإليزابيثية، هذه إذن شاعرية أليوت في سطور : فلسفية، رمزية، ميتافيزيقية، دراماتيكية. كل هذا جعل أليوت يصل الينا ليس فقط كالسهل الممتنع بل كسهل خادع. فعباراته الشعرية التي تبدو لنا وكأنها حديث يومي عابر ما هي إلّا ظاهر لغوي يخفي وراءه عمقاً لغوياً آخر غير مكتوب وغير منطوق، وبعبارة موجزة لغة أليوت الشعرية لغة داخل لغة أو لغة خارج لغة، كما يقال أحياناً عن الشعر التصويري حيث تحل فيه الصورة محل الكلمة المجردة.

لغة أليوت الشعرية إذن ليست لغة جزلة العبارة ولا هي لغة شعرية يتفنن الشاعر في صياغة القوافي والأوزان منها، ولا هي امتداد لتراث اللغة الشعرية التي نهل من ينبوعها، بل هي نحت تصويري يكون مدخلاً لصورة ليست في بطن الشاعر، نستطيع أن نخطف عليها بواسطة حبل اللغة، بل هي صورة تتكون معالمها عند القاريء من جراء التماس مع القصيدة. بعبارة موجزة شعر أليوت صورة تتشكل طوعاً في ذهن القاريء من جراء الإثارة التي تهيؤها لغته الشعرية. وأهم ما في الأمر ملاحظته هو أن هذه الصورة التي نشكلها في أذهاننا ونحن نقرأ أليوت ليست مطابقة للصورة المرسومة.

وأود أن أضرب مثلاً على صعوبة الدخول إلى شعر أليوت، حيث يتبدى هذا الأمر واضحاً عند الترجمة بشكل خاص. هذا بيت الشعر الذي يقع قبيل نهاية «الأرض الخراب» والذي يعتبر مقطع القصيدة :

These fragments I have shored against my ruins

لقد قرأت عدداً من الترجمات العربية لهذا البيت، وكل ما استطعت أن أعثر عليه من ترجمات لا تقترب من الإيحاء الكلي الذي يرتكز عليه البيت. هذه مثلاً آخر ترجمه قرأتها ليوسف اليوسف (١٩٨٦) : «ادعم بهذه الشذور أطلالي» وقبلها ترجمة عبد الواحد لؤلؤه (١٩٨٠) : «هذه النثارة دعمت بها خرائبي»، وقبل هاتين الترجمتين بكثير ترجمة لويس عوض «هذه الكسر جمعتها اناء حطامي» (١٩٦٨)، جميع هذه الترجمات (ولا أريد أن انتقص من قدر أحد

في الترجمة) تشترك في شيء واحد وهو أنه عندما يتأزم الموقف فيصعب النقل من لغة إلى أخرى يبدأ المترجم في البحث عن معنى يتم استقراؤه بطريقة أو بأخرى. من الواضح أن المترجمين هنا اهتدوا الى معنى من خلال شذرتين، أو نثرين أو كسرتين: إحداهما fragments والأخرى ruins وقام الجميع بأنشاء جسر بين الكلمتين، أو بتجسير العلاقة بين الكلمتين في البيت المذكور، فالإستنتاج المنطقي الذي أنار الطريق للمترجمين هو أن الاطلال بحاجة إلى دعم بسبب حالتها المتداعية. وهكذا جاءت الترجمات جميعها معبرة عن ظل من ظلال المعاني التي يمكن أن يوحيها البيت، وهو أمر معقول ربما يكون من غير الإنصاف أن نطالب بأكثر منه في الظروف العادية للترجمة.

وتشترك هذه الترجمات جميعاً في شيء آخر، وهي أنها لم تول كلمة "shored" عناية خاصة ولم تبحث عن خصوصية وأهمية استعمالها لتصنع منها الجسر الحقيقي للبيت. والسبب في هذا الإغفال واضح وهو أن الإستعمال لهذه الكلمة جاء غريباً حيث أن كلمة shore هي اسم يندر أن تستعمل كفعل، وهكذا تحولت على يد أليوت إلى إصطلاح يحتاج إلى التمحيص والتنقيب، وأصبحت ترجمته خارجة عن مجرد استجابة لغة لأخرى كما هي العادة. إذن أول مدخل لترجمة هذا المقطع هو هذه الكلمة التي لا نألف استعمالها كفعل، لا الكلمتين المألوفتين. أما المدخل الآخر فهو الإنتباه إلى الخلفية الكاملة للقصيدة واللحمة التي زاوجت بين الواقع الأسي والشعور بالأسى الذي اخترق هذا الواقع ليصوره الينا، ولكن دون القضاء على الأسى نفسه. هذه اللحمة هي التي تسمو بالأسى من واقع جامد إلى صورة محسوسة مثيرة تبعث في النفس أعمق الأسى بما أكسبها صوت الشاعر من حدّة.

وقراءة متمعنة في نص البيت المذكور تكشف لنا أن الكلمة الأولى تشير إلى المقتطفات والمصادر المختلفة التي تكون القصيدة وهي كما نعلم من مختلف حضارات الغرب والشرق وهي أشبه بشظايا (حطام) جمعها أليوت كشظايا لتكون تعبيراً واقعياً عن خرائب نفسه (حطامها). وكأن أليوت يقول لنا أن واقع الحطام لا يمكن أن يتشكل بغير روح الحطام حتى لا ينتهي الشاعر إلى صورة بعيدة عن الواقع، ولكي لا تصبح رومنتيكية مثلاً (وهذا ما لا يدخل في حساب أليوت) فالجسر الذي يربط بين حطام الواقع وحطام الشاعر هو ما يربط بين واقع الحياة وواقعية الفن، بين خلفية «الأرض اليباب» ونفسية الشاعر.

وعلينا أن نتذكر أن الفعل الذي يربط بين الحطامين (وهو محور البيت) في زمن المضارع التام الذي يصعب ترجمته في العربية، ويعني هذا أن المتكلم في القصيدة قد فرغ لتوه من جمع الحطام وفي هذا تأكيداً أن الحطام هو مكونات القصيدة، ويعني أكثر من ذلك وهو أن هذا الحطام الذي جمعه لا يحيل حطام نفسه إلى بناء أي أنه لا يشكل حصناً أو دعماً لحطام الشاعر، كما تنقل لنا الترجمات إلى العربية. ولكي نقترب من روح النص لا بد لنا من إدخال خلفية الشاطيء في الترجمة، ويمكن أن نتصور أن الحطام الذي جمعه الشاعر أشبه بشاطيء تتكسر دونه الأمواج، وفي هذه الصورة تأكيد على عنصر الحركة في الصورة الشعرية التي أكد عليها

باوند قبل أليوت ونادى أن تكون هذه الصورة مشحونة بطاقة الحركة معبّرة عن أقصى درجات القوة في اللغة الشعرية.

ولو تصورنا الصورة الشعرية وهي تتشكل لقلنا أنها صورة حطام لحطام يولد طاقة يتصدى لها الحطام في مجموعة. وهذه ترجمة أقدمها علّها تكون إحدى الترجمات التي توضح المأرب مشيراً إلى صورة الحطام في المقتطفات والمصادر «بشظايا» وإلى حطام الشاعر نفسه «بخرائب الروح» : «هذي الشظايا تتكسر دونها خرائب قلبي».

والمهم في الصورة ذلك النوع من التجسير الذي لا يضعف الأساس الذي نبعت منه الصورة بل يحافظ على التماس الذي يثري التوتر، فشظايا صورة الواقع لا تعمر خرائب النفس بل تثري إثارتها، وتبقى عليها حية. ويمكن أن نتصور العلاقة في الصورة علاقة مد وجزر وهذا ما يميز نهاية قصائد أليوت، حيث تصل الإثارة قمتها ولكن دون تصالح يصل إلى نهاية مغلقه، تسمى بالاصطلاح النقدي (closure).

والصورة في بيت القصيد هذا أو ما نسمية مقطع القصيدة هي مثيل لصورة عزيزة على أليوت وعلى باوند الذي صنعها من قبله وأصبحت صورة رئيسية في شعريهما تفرعت عنها صور كثيرة تؤكدها، والصورة هي المرايا المشظية (the broken mirrors).

وصورة الحطام الذي يبدأ المقطع به باستعمال الضمير هي أشبه بإطار يحفظ بداخله الصورة الكلية ويحافظ على طاقتها متجددة وكأنه شاطيء تمتد اليه وتتكسر دونه الأمواج. أليس هذا المقطع في «الأرض اليباب» يذكرنا بنهاية «الفتاة الباكية».

ما انفكت تلك المرئيات تعاودني
في جوف الليل تسهدني وحين القيلولة

فالذكرى التي تخلفها الفتاة عندما هجرها فتاها وهي تحتضن باقة من الزهور بين ذراعيها تصبح مصدر أرق دائم عند الفتى، ولا تبرح ذاكرته ليلاً أو نهاراً. كذلك نهاية «صورة سيدة» حيث تضعف الإبتسامة التي ظلت تدعم حطام الفتى الى ما قبل النهاية بل وتصبح عاجزة في النهاية عن الصمود، وتترك الفتى يعاني ما عاناه دون قناع الإبتسامة الذي كان يصد عنه حدة المعاناة، على الأقل، أي أن المعاناة التي تبدأ بها القصيدة والتي يوهمنا المتكلم أن الإبتسامة كانت تغطي عليها لا تنته بنهاية القصيدة :

هذي الموسيقى بعد النزع تناسب فيض الروح
أما وأتى ذكر الموت
أليَ الحق أن أتبسم؟

ومشكلة القاريء أو المترجم لأليوت ليست مشكلة صعوبة تواجهنا مباشرة عند قراءة أو ترجمة النص بل هي سهولة مغررة توهمنا أن أليوت سهل المنال، لما في لغته من بساطة يغلب

عليها شكل المنطق العادي. هذا باوند مثلاً لم يكتسب شهرة في العالم العربي، رغم أن سياسته كفيلة أن تدخله مدخلاً حسناً الى العربية، والسبب في ذلك أن القاريء يشعر في الحال بالصعوبة التي تتحكم في شعر الشاعر العظيم الذي تعلم أليوت منه الشيء الكثير باعترافه.

ولكي نحمي أنفسنا من بساطة أليوت لا بد وأن نكف عن البحث عن معنى أو مكونات للمعنى يسهل تركيبها مما يوفره لنا أليوت من معان متفرقة تستهوي القاريء بطريقة تلقائية عند مداهمتها. وربما يكون بيت القصيد في قراءة أليوت أن يقول القاريء لنفسه أنه لا يتعامل مع معنى ولا حتى مع لغة تدر عليه معنى حتى لو كانت في ظاهرها تغريه بذلك.

هل يمكن لهذه اللمحة أن تكون مبرراً لما يعرض له ماهر فريد وما يشير اليه جبرا من أمر استقبال أليوت في العربية؟

لقد قمت باحصاء شبه جامع لترجمات أليوت بالعربية والكتابات التي وقعت تحت تأثير أليوت شعراً ونثراً، ووجدت ما يدعم قول كل من جبرا وماهر فريد، ولا أريد هنا أن أتعرض لنماذج كثيرة تبين كيف ضل العديد من الكتاب العرب سبيلهم إلى أليوت، واكتفي بتقديم نموذجين لشاعرين عزيزين علينا، تأثرا بأليوت فجاء التأثير عند الأول إيجابياً لأنه كان تأثراً داخلياً تفاعل مع أعماق المؤثر والمتأثر، وجاء عند الثاني سلبياً لأنه كان ظاهرياً وأشبه بطراد الأوزة البرية.

والنوذج الإيجابي هو «أنشودة المطر» لبدر شاكر السيّاب، وغني عن التبرير سبب هذا الإختيار. وفي جميع الحالات، كما ذكر جبرا وماهر فريد، فإن قلة قليلة هي التي تأثرت بعمق التجربة عند أليوت. أما النموذج السلبي فهو قصيدة «لحن» لصلاح عبد الصبور. والذي دفعني إلى اختيار هذا النموذج هو ما أعتقد أنه تأثير خارجي وهامشي بأليوت في هذه القصيدة. وقد بدى هذا التأثير للناقد المعروف عز الدين اسماعيل غير ذلك. ففي مقالة بعنوان «المنهج الأسطوري في الشعر المعاصر» نشرت في مجلة شعر عام ١٩٦٤، يتناول عز الدين اسماعيل القصيدة بالتحليل ويضفي عليها ما لا أعتقد وجوداً له في القصيدة نفسها، بل ويبدو أن الناقد وقع في شرك الظاهر مثل ما وقع الشاعر من قبل حتى جاء التحليل نقداً على ظاهر المظهر دون الإرتكاز على مخبر.

عبد الصبور وتأثير المحاكاة

يلاحظ عز الدين اسماعيل أن الشعراء المحدثين يقدّمون الينا أروع النماذج الشعرية كلما اقتربوا من المنهج الأسطوري وتحركوا فيه. وقبل أن يقدم لنا القصيدة مقتطفة يقول: «ويمكننا أن نقف الآن عند قصيدة «لحن» من ديوان الناس في بلادي للشاعر صلاح الدين عبد الصبور لنتمثل كيف صنع الشاعر في هذه القصيدة هذه الصورة أو لنقل هذه الأسطورة». ويعتذر الناقد لأنه اقتطف القصيدة كاملة «لكنها الضرورة، فليس في وسع الإنسان أن يجتزيء بعضها، لأنها تصنع في مجموعها صورة موحدة أو اسطورة».[٣]

ورغم أن عز الدين اسماعيل يشير إلى تأثر عبد الصبور بأليوت (وپاوند أيضاً) إلاّ أنه لم يحدد المصدر الذي استقى منه عبد الصبور شعره. ولو استطاع أن يفعل ذلك، لاتضحت له الصورة بكاملها وهو يقرأ الإشارة إلى الأمير وقد حذف عبد الصبور «هاملت» التي تتلو الأمير في قصيدة أليوت، (كما سيتضح من المناقشة فيما بعد) ونتيجة لذلك بالغ عز الدين اسماعيل في قراءة القصيدة وفي رؤيته للأمير، فراح يقول «ولكن سبيل الوصول إلى المرأة والحصول عليها شاق، لا يستطيعه سوى أمير. أنه أمير خرافي، جسَّمه الحلم لكي يكون رمزاً لما فوق طاقة الإنسان، وهو القدرة على الإستمتاع بالحياة دون الشعور بأي فكرة منغصة، دون الشعور بالمصير الإنساني، وليس الشاعر هو هذا الأمير، لأنه يتعذب بمصيره. وفي إطار هذا العذاب يسعى إلى تأكيد ذاته بوصفه إنساناً يعرف مصيره، فيسعى إلى الحصول على المرأة، أو على الحياة في أكمل واجمل صورها، مقاوماً بذلك شعور التدهور إزاء ذلك المصير المخيف، ومن هنا كان حديثه عن ميلاد مصباح جديد، يضيء من زيت عينيه في قلب هذه العتمة الكبيرة عتمة ما وراء الحياة»[٤]. ولا أعتقد أن القصيدة تحتمل مثل هذه القراءة النقدية التي تحسن الظن في تأثر عبد الصبور بأليوت أكثر من اللازم فهي تحوم حول القصيدة مثل ما حوم صاحبها حول أليوت، بل وتطاردها مثل طراد الأوزة البرية، على حد وصف ماهر فريد.

من الواضح أن قصيدة عبد الصبور هذه اليوتية في مظهرها لا في مخبرها. وهذا ما أريد أن أتحدث عنه، عن التأثر الذي لا يؤتي ثمراً في النهاية بل يظل شكلياً يوهم بالوصل مع المصدر دون أن يتشرب روحه أو يتعمق في جذوره أو ينهل من ينابيعه.

مصادر «لحن» عبد الصبور إثنان أو ثلاثة أولاها «صورة سيدة» وثانيها «أغنية العاشق بروفروك» وثالثها «الرجال الجوف». وربما يحتاج الأمر برمته إلى البداية بالمصدر الأصلي على حدة، ثم الإنتقال إلى المقارنة بين أليوت وعبد الصبور.

«صورة سيدة» كما يشير العنوان هي فعلاً تصوير لا سرد لتصارع العواطف المختلفة بين شاب في مقتبل العمر، وفتاة تكبره سناً، لكنها تأمل أن تظفر بحبه وتكسبه بجانبها شريك حياة. تدعو الفتاة الشاب إلى تناول الشاي معها وتبدأ في مخاطبته بأسلوب يتعاقب فيه الحوار مع الصورة الحسية، فقط لتنوه جميعها بالعواطف الصادقة المكبوتة التي تسعى إلى أن توصلها بأبلغ جهد فني (استطيقي) اليه دون أن تكشف عن رغبتها بطريقة مباشرة، حيث تغلف هذ الرغبة الصادقة بصور هي في ظاهرها حسية، وفي باطنها معنوية، وتبدو الصور وكأنها إشارات متعاقبة لا يمكن تفنيدها إلاّ إذا توافرت الإستجابة عند الشاب وأخذ زمام المبادرة وترجم الإشارات إلى معاني. فالفتاة لا تريد أو حتى لا تستطيع أن تريق ماء وجهها، فتفصح عن مشاهرها، امّا لأنها ترى أن العلاقة يجب أن تبنى على إستجابة متبادلة واما لأنها غير متأكدة من أن الشاب يستطيع أن يبادلها هذه المشاعر. ورغم كل رغبتها وشوقها في أن يتم لمّ الشمل بينهما إلاّ أنها تسيطر على مشاعرها ولا تفرط بها. فهي تخشى أن تضيع سدى وألّا تجد تجاوباً عند الطرف الآخر. لذلك تفضل الفتاة أن تلاقي الشاب (الذي لا تعرف بعد أن كان سيكون الشاب الموعود أو فتى الأحلام) في منتصف الطريق. وهكذا نشعر وكأن كل شيء يتم في طريق قطعت الفتاة فيه نصفه وتركت للشاب الخيار في أن يتمم المسيرة معها، لكن الشاب يراوغ في الأمر ويأبى أن يحرك المسيرة، حيث يخرج عن خط سيرها في مسارب ضيقة مختلفة وكأنه يهرب من واقع رسمته الفتاة، ولكن دون أن نعرف أسباب الهروب، وهو نفسه لا يعرف ذلك. ورغم كل المبادرات التي تتخذها الفتاة لدفع مسيرة اللقاء إلى الأمام ألّا أن الشاب يهرب من الإستجابة هرباً بطرق لا يرضى عنها هو نفسه، ومهما يكن الأمر فالشاب ليس بالأبله، ولا هو عديم الحس، ولا تنقصه الدراية، كل ما هنالك، حسب ما يصور لنا الشاعر أنه يتحفظ على الإستجابة دون سبب يذكر. هذا هو رجل أليوت الذي صوره من قبل في «الرجال الجوف» فهو رجل عديم الإرادة، يرى ولا يفعل، يسمع ولا يستجيب، يفكر ولا يقرر، رجل ينطوي على نفسه بما في نفسه من كبت وحسرة وألم لا يبوح بها لأنه غير قادر على ذلك، اما لأنه جبان، وإما لأنه مشلول الإرادة. وصورة هذا الرجل تبدأ عند أليوت بحرص الرجل على تغليف نفسه لكيلا يخترقها غيره، ويكتشفها ويعيّره بفراغها ومن ثم يسحق هويته المزيفة، وبالتدريج يتنازل هذا الرجل عن القناع الذي يسقطه على نفسه، وفي هذه العملية يتعرف الرجل على هويته، بدلاً من أن يجد حلا تزيد حساسيته بوضعه ويزيد ألمه وتألمه. فرجل أليوت ليس مأساوياً لأنه يعرف مصدر الداء، ويعرف حتى الدواء ولكنه يعجز أن يتخذ قراراً ليخرج من المأزق، لذا فهو رجل يستحق الرثاء والشفقة، ويعيش وهو يصارع أو يتصارع مع عواطفه دون أن يحقق نصراً لأن ذلك يحتاج إلى قرار وهو يعجز عن اتخاذه، لذلك يعيش من بداية الصورة الى نهايتها وهو في صراع يتعمق تدريجياً في نفسه إلى أن يصل الشعور بالألم مداه، خصوصاً عندما يصل هو نفسه الى قراءة نفسه فيواجه هويته

الضائعة وجهاً لوجه، ولا يبقى بعد ذلك إلاّ الإعتراف. ويجيء هذا الإعتراف بعد أن تتداعى وسائل الدفاع المصطنعة عن النفس المقنعة. وكأن أليوت يريد أن يقول لنا أن رجل القرن العشرين، الذي جلب الطامة على نفسه من خلال الحرب العالمية الأولى، لم يكن غبياً، بل كان متوقد الذكاء والحس، ولكن نفسه ضلت السبيل، فعاث في الأرض وخلّفها أرضاً خرباً، وبعد كل هذا وذاك لم يبق لديه إلاّ الإعتراف، بمعنى آخر أن عقله وحسه جنّباه المكابرة في المحسوس.

وصورة الشاب هنا في «صورة سيدة» هي امتداد لنمط الصورة في «الرجال الجوف» «وأغنية العاشق يروفروك» غير أن أليوت هنا ضغط حجم البعد الإجتماعي الذي يتحرك فيه الصراع، حيث اكتفى بالمناسبة الإجتماعية وهي تقديم الشاي الذي يمكن أن يؤدي إلى تنمية التعارف بين الناس الى درجة ود شخصي يؤتي أكله بين اثنين لا أكثر. ان الخلفية الإجتماعية العريضة في القصيدتين الأخريين أصبحت منظوراً اجتماعياً ينشأ منه ونحوه الصراع. وبالمناسبة فهذا البعد الإجتماعي يتقلص في مداه الأفقي ويتعمق أكثر في عمقه العمودي.

وتبدأ صورة الشاب بمقتطف يستهل أليوت به قصيدته : «صورة سيدة» كما يفعل أحياناً كثيرة في مستهل قصائده. ونلمح في هذا المقتطف ـ الذي يقتطفه أليوت من مسرحية مارلو يهودي مالطة ـ صورة الشاب في حالة الإعتراف أمام الكاهن باراباس (Barabas) الذي يستنطق الشاب فيقول له :

فها أنتَ ذا ـ
فجرتُ ولكن في قطر آخر.
والعاهر، ثَمَّتَ، ميتة

ولا يكتب أليوت قصيدة تكون امتداداً للمقتطف بل المقتطف إشارة خفية تسري في عصب القصيدة لتكون شمولية التأثير. فالخط الذي يتلو «ذا» (وهو أشبه باللقاء في منتصف الطريق) يدل على عدم التيقن، حتى عند باراباس، وهي حالة تسود القصيدة، إذ أن الفتاة غير متأكدة من مشاعر الشاب، الذي هو بدوره غير متأكد من مشاعره أيضاً، لأنه منغلق على نفسه، وهذه هي الإشارة الرئيسية التي يستثمرها أليوت. كذلك فإن الخط الذي يتلو هذا المقطع له أهمية فنية حيث أن توقف باراباس عن الإستمرار في الحديث يعطي الشاب فرصة الإعتراف بعد أن مهّد باراباس له الطريق. وربما يخفي علينا للوهلة الأولى ما يتلو من حديث في السطرين الأخيرين وهو اعتراف الشاب بالفحش، ولا يوجد لهذا الفحش ذكر في القصيدة، ولكن أليوت يشير إلى أن الفحش أنواع، منه عدم مواجهة موقف تعتقد أنه صحيح ومنه المراوغة ومنه خداع النفس الذي يمتد الى مراوغة الغير، ومنه الضعف والجبن وهكذا . . . وفي الجزء الأخير من القصيدة

يسأل الشاب نفسه ماذا لو ماتت الفتاة؟ هل سيتوقف عذاب الضمير كما هي الحالة في يهودي مالطا؟ ويأتي الجواب نفياً، فمجرد ذكر الموت يوحي له أن أحد أساليب الدفاع عن النفس وهي الإبتسامة التي تحيّد المشاعر سيتوقف مفعولها، ولن يستطيع أن يعطي نفسه الحق بالإبتسام كما كان الأمر قبل ذلك، حيث أنه من غير المعقول، كما يقول الشاب، أن يقابل المرء خبر الموت بالإبتسام. ويعني، هذا كله أن عذاب النفس من جراء هذه الذكريات المؤلمة سيظل مستمراً إلى ما لا نهاية، ولا ينتهي بانتهاء المسبب المباشر أو الظاهري.

ويتم التعبير عن الصمت في هذه القصيدة بثلاث مقاطع في كل منها صورة رئيسية مكملة للأخرى، صورة الموسيقي في الأولى والأخيرة، وصورة الزنبق في المقطع الأوسط، وترفد هذه الصور صوراً أخرى يعبر بها الطرفان عن مشاعرهما التي تضيع تضميناتها بين الصمت والتصوير (هذا التضمين هو بالنسبة لأشخاص القصيدة وليس بالنسبة للقاريء). والحركة الكلية في القصيدة مضبوطة زمنياً : فالأولى تبدأ في ديسمبر والثانية في إبريل والأخرى في أكتوبر، وتبدأ الصورة بالموسيقى وتنتهي بها. وتعبّر الصورة الأولى عن تمهيد لميلاد علاقة بين الفتاة والشاب، والثانية عن محاولة لدفع هذه العلاقة الى مرحلة المخاض، والثالثة عن محاولة لمنع الإجهاض. كل هذا من جانب الفتاة. أما الشاب فهو معتزّ بنفسه في الأولى، ومضطرب في الثانية، وفاقد للضوابط، عجزاً عن إيجاد أي مصالحة للموقف في الأخيرة.

*****

ماذا فعل عبد الصبور بأليوت؟ أخذ ما أخذه من شعره صوراً وقدمها الينا في قصيدته نثراً بالطريقة التي فهم بها الصور. وهذا هو الخلل الرئيسي في عملية التأثر والتأثير. فبراعة أليوت تتجلى في التعبير عن الأزمة من خلال صور تشير الى ما هو محسوس ولا تكشف عما هو مكنون، وكما هي العادة عنده تبقى الروابط ظاهرياً، على الأقل، مفقودة في القصيدة. وهكذا تبدأ قصيدة عبد الصبور «لحن» بنثر الصورة الموسيقية التي تشكل صورة رئيسية عند أليوت :

جارتي مدت من الشرفة حبلاً من نغم
نغم قاس رتيب الضرب منزوف القرار
نغم كالنار
نغم يقلع من قلبي السكينة
نغم يورق في نفسي أدغالاً حزينة

هذه الصورة جاءت مبتورة لأنها لا تقدم شيئاً ولا شيء آخر يقدمها علاوة على أنها منثورة ومسرودة. لو عقدنا بينها وبين صورة الموسيقى عند أليوت مقارنة لوجدنا أن

صورة أليوت قد جاءت مسبوقة بصورة الشقاء الذي تبدأ به القصيدة :

عشية يوم من ديسمبر
ودخان وسديم يتشكل طوعاً كيف يشاء
. . . .
هو جو يحكي قبر جولييت
معدّ للقول وغير القول
كنا فيها ملتقيين نسمع معزوفة (بول)
من شعر بول وأنامله ينساب العزف
قال ما ألطف هذا اللحن، شوبان هذا روح
لا يبعث الا بين صديق
صديقين اثنين، ثلاثة أصحاب، لا يعنيهم من أعياهم لمس جمال العزف
فراحوا في نقد وحوار في دار الموسيقى

هذه الصورة تعبير موضوعي جميل اختارته الفتاة ليكون رسولاً لمشاعرها، فلحن شوبان روح لا يبعث إلاّ بين صديقين إثنين. ومن أجل توثيق الموضوعية والإبتعاد عن الذاتية الصريحة أضافت إلى صورة الصديق، صورة الصديقين ثم الأصحاب الثلاثة. شوبان يحكي الموقف كاملاً دون أن يبوح بالسر، ويقول لنا خفية إن اللحن هو في واقع الأمر لحن الفتاة، التي تود لو استطاعت الموسيقى أن تخترق أعماق الشاب وتنقل الرسالة.

وعندما نقارن لحن سوبان مع لحن الجارة، نجد أن عبد الصبور قد اختزل صورة اليوت في سطر نثري جمع فيه الحبل مع النغم (ولست أدري كيف يمكن تكوين صورة من الإثنين مجتمعين معاً) : «جارتي مدت من الشرفة حبلاً من نغم». ويمكن أن نتصور الجارة تغني على مسمع من جارها أو تدير المذياع ليسمع النغم عبر الشرفة. وهو مشهد مألوف، كما نعلم، في المدن الشرقية المكتظة بالسكان (كالقاهرة) ولكنه مشهد يخلو من أي شاعرية، وغالباً ما يكون المشهد مصدراً للإزعاج. والفرق كبير بين من يحاول خلق شاعرية من المألوف عن طريق تخطي المألوف للبحث عن أبعاد جديدة فيه، ومكونات وارتباطات غير مألوفة، وبين من يطل على المألوف من الشرفة ليغتصب منه شاعرية لا وجود لها. أما بقية الصورة عند أليوت فتبين كيف أن لحن شوپان قد ضل السبيل الى قلب الشاب، فضاع الإيقاع وانقلب اللحن الى فوضى بسبب عدم الإستجابة :

بين أوتار الكمانات
ونشيج الأبواق
تقرع طبلات في رأسي
قرعاً مختل الإيقاع

يرجع قرعاً فرداً ويرجع
قرعاً يصح فيه القول «لحن زائف»

ولو نظرنا الى بقية الصورة عند عبد الصبور لوجدنا تقريراً نثرياً يفسر حالة الشاب وما يعانيه من قلق. والصورة (إن صح أن نسميها بذلك) عند عبد الصبور عشوائية وليست كما هي عند أليوت ضمن حوار صامت ينتقل بنا من الفتاة إلى الشاب ضمن حركة تلقائية تسير بنا من فعل إيجابي إلى استجابة سلبية تشكل في مجموعها إيقاع القصيدة. وهذا الإيقاع بما فيه من صور متعاقبة ومتجانسة هو الذي يجسم الهوة بين الفتاة والشاب بطريقة دراماتيكية تحاكي بالصورة ولا تقول باللفظ.

ومقارنة بأليوت نجد عبد الصبور يختزل الصراع بأكمله بين الطرفين بأسطر قليلة يكشف فيهما عن الأزمة بصريح العبارة وكأنه يلخص كل ما جاء في قصيدة أليوت، فيقول:

بيننا يا جارتي بحر عميق
بيننا بحر من العجز رهيب وعميق
.. ..
بيننا يا جارتي سبع صحارى

فالشاعر هنا يقول ولا يصور، ويحدّث عن الأزمة دون أن يمثلها أو يتمثلها في صور. وبنفس الطريقة عندما تتحدث الفتاة في قصيدة عبد الصبور، فأنها تبوح بالمشكلة بالخط العريض وهذا ما نراه في الحديث الذي يدور بينهما، وهو الجزء الوحيد في القصيدة الذي يتم بطريقة دراماتيكية، أي محادثة، ولكن هذه المحادثة لفظية في دراماتيكيتها أي أنها لا تحمل في طياتها سخرية الموقف الذي من شأنه أن يتعدى الحديث المباشر، والذي يعطي للحوار معنى أبعد بكثير من ظاهر اللغة المألوف. باختصار لا يستثمر عبد الصبور الحوار الذي يمكن أن يعطيه الشاعر وظيفة تتعدى الوظيفة العادية المألوفة للخطاب، حيث تنتهي مهمة اللغة بعد سماع كلماتها في الحوار. هذه هي كلمات الحوار بين الشاب والفتاة:

«اشرقي يا فتاتي»
«مولاي!»
«أشواقي رمت بي»
«آه لا تقسم علي حبي بوجه القمر»
«ذلك الخداع في كل مساء»

إن انعدام الثقة في الشاب هنا لا يوجد ما يبرره في القصيدة سواء في البداية أو في

النهاية، وأغلب الظن أنها قراءة استقرأها عبد الصبور من الصور في قصيدة أليوت، ونثرها محاولاً أن يقدم فهماً لسبب الجفوة بين الشاب والفتاة. ولو تمعنا في قصيدة أليوت، لوجدنا أن الفجوة أو الهوة بين الإثنين تسمو على الخداع المألوف بين الرجل والمرأة، وإن كان لا بد من وجود خداع فهو خداع النفس عند الفتى، ولكنا لا نعرف سبباً لهذا الموقف. وهنا تبدو قدرة أليوت على تصوير الموقف نفسه، وهذا قمة الإختصار في الحديث الدرامي، وعندما يكتشف الشاب الموقف نفسه يصاب بذهول أكثر وبألم أشد، ولكن دون أن يقدر على حل لما هو فيه.

ويفعل أليوت كل هذا وذاك من أجل التركيز على البعد الداخلي للصورة، ومن أجل تحرير الصورة من قيود الأبعاد الخارجية حتى تظل بعداً يغري القاريء بالبحث عن عمقه وسبر غوره. وفي أحيان كثيرة تضلل هذه الظاهرة القاريء الذي يظن أن مرتكزات الصورة خارجية تقليدية، اختزلها أليوت ليأتي بها القاريء كاملة بعد ذلك، وكأنها المغزى الضمني الذي تبعث به قراءة القصيدة من جديد، وهكذا يتحول انتباه القاريء أحياناً عن البعد الداخلي العميق الى البعد الخارجي الذي يستخدمه أليوت، فقط كمدخل آخر، والذي يقدمه في أقصى درجات الإختزال، ليتسع لأقصى درجات الإتساع، وهو يرتبط بمدلول جديد.

وبهذه المناسبة يمكن أن نقول إن المرأة عند أليوت هي عند بودلير (الذي هو مصدر إعجاب عنده)، رمز لا جنس، أو هي طرف متكافيء في الصراع تلتقي مع الرجل على أرضية إنسانية تواجهه فيها من خلال شعور إنساني يتعدى في عمقه كل المناسبات العرضية، أو الآنية التي تشكل العلاقات الإجتماعية المعروفة، وتكون قراءة أليوت ناقصة عندما يقف القاريء عند الوقائع الخارجية للصورة، فيظن أنها تحتاج الى تكملة من عنده، لأنها تبدو في ظاهرها ناقصة، وعندما يظن القاريء أن المطلوب هو تكملة هذا النقص لا التعرف على وظيفة هذا المدلول الخارجي في حالة نقصه أو ضغط حجمه.

وكأن أليوت يتحدى الرومنتيكية، بجعل العلاقة بين الرجل والمرأة علاقة متكافئة، لا يهيم فيها أحدهما على وجهه في سبيل حب الآخر، وهو بعيد عنه، لا يستطيع أن يصل اليه لسبب أو لآخر، بل أن يحاوره في قضية العلاقة نفسها، بل ويحاور نفسه في طبيعة هذه العلاقة، أي أن العلاقة بين الإثنين أكبر بكثير من علاقة تتحكم فيها الظروف الخارجية التي تفوق طاقة الفرد. فالفتاة والشاب في قصيدة أليوت مستقلان عن كل ظرف اجتماعي. وتأتي المبادرة الصادقة من الفتاة لتتعرف على الزيف عند الشاب، ذلك الزيف الذي يتخذ قناعاً لا يسهل الكشف عنه من قبل الفتاة ولا حتى من الشاب نفسه.

ويبدو أن عبد الصبور التقط ظاهر هذا التحدي للرومنتيكية كما يبدو من الحوار الذي سبق ذكره أعلاه ومن الأسطر التي تتلو ذلك الحوار :

جارتي : لست أميـــراً
لا ولست المضحك المراح في قصر الأمير
أريك العجب المعجب في وضح النهار
إنني خاو ومملوء بقش وغبار

هذه الأسطر، كما هو واضح مأخوذه من قصيدتي أليوت «أغنية العاشق بروفروك» و «الرجال الجوف». والفرق الجوهري بين أليوت وعبد الصبور في التعبير عن هذا التحدي هو أن عبد الصبور يجعل التحدي بين الشاب والفتاة مباشرة حيث تقول الفتاة : «ذلك الخداع في كل مساء/يكتسي وجهاً جديداً». ويرد عليها بأنه ليس أميراً، إلى آخر ذلك. أما تحدي أليوت فيأتي من خلال الصور الماثلة التي تجسم المشاعر عند الطرفين دون أن تكشف النقاب لفظياً عن سرها الكامن في الصدور، تلك المشاعر التي تظل حبيسة في أماكنها طليقة في صورها في آن واحد. وهذا هو الذي يكسب الصور قدرة على التحدي والسخرية المؤثرة. فالصور التي تتشكل على يد الفتاة في «صورة سيدة» هي التي تسخر من الشاب ،موقفه، ويزيد من عمق السخرية تلك الصور الرافدة التي يصنعها الشاب، وكأنها عبارات تنطلق عفوياً من خياله وتصوب مباشرة الى موقفه من الفتاة. والفرق بين عبد الصبور وأليوت في التعبير يأتي من الفرق بين تعبير يتقيد بالذاتية وآخر يتحلى بالموضوعية.

ولا أعتقد أن عبد الصبور انتفع بأشعار أليوت التي انتزعها من قصيدتي أليوت المذكورتين، وخصوصاً البيت المشهور الذي يكثر ترداده وهو : «أنا لست الأمير هاملت» حيث يحذف عبد الصبور «هاملت» كي لا يبدو البيت منقولاً بحرفيته. صحيح أن أليوت يقصد تحدياً للرومنتيكية لأن هاملت بطل رومنتيكي، ولكنه أراد أن يبين أن تردد هاملت أدى الى تعمق في مأساة الإنسانية وطرح أسئلة ما زلنا نطرحها على أنفسنا دون الوصول إلى إجابة عنها. فالصراع عند هاملت أدى الى تكشف جوانب المأساة البشرية التي تتأرجح بين التأمل والتعقل، وهو ليس جبناً أو عدم قدرة على إتخاذ قرار كما هي الحالة عند شاب أليوت. وقد فات عبد الصبور التعرف على شاب أليوت ليرى كيف أن الموازاة بين هاملت شكسبير وهاملت أليوت ما هي إلاّ صورية توحي بوجود التناقض بين الصورتين احداهما مأساوية وثانيتهما هزلية. فشاب أليوت يرغب أن يكون بطلاً مأساوياً مثل هاملت أو نبياً مثل حنا المعمدان أو مغامراً مثل يوليسيز تغني له فتيات البحر عند العودة، وهكذا. ولكن هذه الرغبة تظل عاطفة محبطة لا يستطيع أن يخفي عن نفسه ما يخفيه عن الناس فيصل إلى مواجهة نفسه بعد جهد جهيد وعندها يوبخ نفسه بنفسه عندما يقول «أنا لست الأمير هاملت ولست معنياً أن أكون كذلك» وهكذا يلتقي مع

نفسه بعد الهروب منها ويتبين له أنه ليس البطل المزعوم أو النبي المنتظر بل هو بطل مزيف يحاول الهروب مع واقع أمره، فتنهال عليه الصور توبخ زيفه وتنهش من قناعه إلى أن يتعرى أمام نفسه ويرى فشله ويشهد عليه.

والذي يغرر بالقاريء أحياناً عند قراءة أليوت هو هذا الأسلوب الإيحائي الذي يستعمله من خلال التوازي في الصور ـ ذلك التوازي الذي يوهم بالتشابه أو التطابق بدلاً من العكس. كذلك فإن أليوت لا يتوقف عند البعد الأول الذي يبدو في بناء التوازي من أول وهله حيث توقف عبد الصبور مثلاً. فصورة بروفروك وكذلك صورة الشاب في «صورة فتاة» ليستا مجرد صورة مناهضة للرومنتيكية تنفي عن صاحبها الحنين الى الماضي والتشبث بالعاطفة الجياشة، بل صورة تنشب أظفارها في واقع صاحبها النفسي وتجعله يتصارع مع نفسه الى أن يمتلك بعضاً من الشجاعة للإعتراف بهذاالواقع والتعبير عنه في صور. ومن الجدير بالذكر أن القصيدة عند أليوت تبدأ وتنتهي بالصور والمتوازيات التي مهما بلغت صراحتها فلن تصل الى التعبير المجرد، وبهذا تظل القصيدة حتى النهاية تعتمد في تأثيرها على الإيحاء الداخلي للصورة.

وأخيراً لا يسعنا إلاّ أن نقول إن تأثر عبد الصبور بأليوت لم يكن موفقاً وهو في واقع الأمر لا يزيد عن أصداء خارجية لم تحمل معها شيئاً يذكر من شاعرية أليوت حيث جاء «لحن» عبد الصبور صدى مختلطاً بصورة أليوت. وهذا ما أدى إلى اختلاف أو اختلاط الرؤيا عند عبد الصبور، فاختل النغم العام للقصيدة. فنحن لا نعلم ما إذا كان فارس اللحن يقف موقف الفارس القديم من سيدته، وكأنه شاعر تروبادوري يمجد خواص المحبوبة، ويحاول أن يرقى الى فضائلها حيث يشير الجزء الأخير من القصيدة بذلك والذي يبدأ بالبيت : فاضحكي يا جارتي للتعساء . . . وهذا الجزء هو عودة الى ما ورد في القصيدة في جزء سابق يبدأ : «بيننا يا جارتي بحر عميق» وينتهي بـ «وانتظار الفارس الأشقر في الليل الأخير». ولا نعلم أيضاً إذا ما كان الإتجاه عكس ذلك حيث تحاول سيدة الفارس أن تبطل الحلم فتقول له إن حبه لها خداع يكتسي وجهاً جديداً في كل مساء. والبيت الذي يمزق أوصال القصيدة أكثر من غيره بسبب إقحامه على سياقها الذي ربما اتسق في غيابه هو : أنني خاو ومملوء بقش وغبار. ففارس اللحن كما نتعرف عليه من القصيدة فيه من صفات الفارس القديم الشيء الكثير ولكن هذه الصورة تفسد عندما نَعْلَمُ فجأة أنه خاوٍ ومملوء بقش وغبار.

باختصار نحن لا نعلم أي موقف يريد الفارس أن يتخذ من الفتاة : هل هو موقف المتميز كما هي الحال في الشعر العذري؟ أم موقف المتواضع الذي يتوسل الى فتاته كما هي الحالة في أشعار التروبادور أم موقف الخاوي الذي لا يقدر حتى على التواضع. هذه مواقف متناقضة وليست متوازية مثلاً : تقول شيئاً وتوحي بشيء آخر (كما عند أليوت) بل هي تقول ما تعني وتناقض ولا توازي بعضها البعض وهذا ما يجعل «لحن» عبد الصبور ضعيفاً في تأثره بصوت أليوت.

السيّاب وتأثير المعاناه

وإذا كان عبد الصبور قد استعان بلحن أليوت ولم يتوفق في تلحينه، فإن السيّاب قد سمع الأغنية من أليوت، واستطاع بعد ذلك أن يمسك بتلابيب الغناء، وينشد أجمل أنشودة في الشعر العربي الحديث. ومهما يكن من تأثير لأليوت على السيّاب تنفذ من خلال هذا التأثير لتشكل بنفسها صورة مستقلة عن المصدر، ويكفي السيّاب فخراً أنه يمكن قراءة «انشودة المطر» والإستمتاع بها دون حاجة للرجوع الى أليوت، رغم كل ما فيها من ظلال استشفها السيّاب من «الأرض اليباب». وأود أن أبين هنا كيف يمكن أن يحول الشاعر مصدراً كان على دراية به الى شاعرية أصيلة بعيدة عن بصمات التأثير الظاهرية، شأنه في ذلك شأن كل شاعر أصيل يمتلك القدرة على تحويل الأصل الى فرع لا يقل قدرة وشأناً.

كيف تأثر السيّاب بأليوت؟ يبدو أن السيّاب نهج نهجاً مغايراً لعبد الصبور، حيث ضيق رقعة الإنتقاء، ولكنه عمق النظرة فيها. ومن خلال قراءة متأنية للأرض اليباب وأنشودة المطر نجد أن السيّاب استعان بواسطة العقد، الذي يكون الجزء الأخر من القصيدة : «ماذا يقول الرعد»، ذلك الجزء الذي يعتبر مرتكز اللحظات الإبداعية في القصيدة، تلك اللحظات التي تشق عبر الظلام المخيم على القصيدة طريقاً نأمل فيه الخلاص من عقم الأرض اليباب. وكأن هذا الجزء يأتي موازياً لسلبية وانهزام الواقع الذي تصوره القصيدة في أجزائها الأخرى.

ويجدر بنا أن نذكر هنا أن أليوت قد كتب هذا الجزء في لوزان حيث كان يتماثل للشفاء من مرض عصابي. وبعد كتابة هذا الجزء بسنوات، يعلق أليوت في مقالة كتبها عن باسكال (١٩٣١) قائلاً (وفي ذهنه طبعاً ظروف كتابة هذا الجزء) أن حدة المرض في بعض الحالات المرضية تكون مواتية للإبداع الأدبي والخلق الفني، حيث تكون الفرصة مهيأة لإنطلاق مفاجيء في التعبير عن فكرة طال الأمد عليها وهي حبيسة في ذهن الشاعر. ويقول أليوت في رسالة كتبها لفورد مادوكس فورد عام ١٩٢٣ «أن هنالك ثلاثين بيتاً جيداً في «الأرض اليباب». هل يمكنك أن تجدها؟ وما يبقى بعد ذلك من القصيدة فهو عارض». وفي مناسبة أخرى، أي بعد أشهر قليلة يعيد الكتابة الى صديقه حول نفس الموضوع قائلاً «لا داعي أن تجهد نفسك في البحث عن تلك الأبيات فهي التسعة والعشرون بيتاً من «أنشودة المطر» التي تقع في الجزء الأخير من القصيدة».
ويكفي أن نعلم أن «ماذا يقول الرعد» نالت إعجاب پاوند من أول وهلة، ولم يشملها بالتصحيح أو الشطب، عندما قرأ مخطوط القصيدة الذي طلب منه أليوت أن يقرأه،

حين أجرى تعديلات جوهرية على القصيدة قبل نشرها. وقد عزز هذا الأمر ثقة أليوت بهذا الجزء مما حداه الإستشهاد بهذه الثقة في مناسبات كثيرة.

هل علم السيّاب بظروف كتابة هذا الجزء التي ربما لا تختلف كثيراً عن ظروف كتابة «أنشودة المطر» أو أغلب شعر السيّاب ؟ وهل علم عن عاطفة أليوت ومشاعره الخاصة نحو هذا الجزء، حتى بعد أن ظهرت أبياته للوجود؟ أم أن السيّاب اختار هذا الجزء لأنه لاقى هوى معيناً في نفسه الشعرية؟ ومهما يكن الأمر، فالذي فعله السيّاب أنه وجد في هذا الجزء مصدراً رئيسياً أوحى له بأنشودته، وكأن السيّاب قرأ القصيدة، وفجأة تبدت له الرؤية الشعرية فيها، حتى أصبح في حل من التعرف على مكونات هذه الرؤية وأساطيرها، وهذا ما تجدر الإشارة اليه، وهو أن شاعراً مثل السيّاب ، لا يحتاج إلى معرفة الأساطير المتنوعة، التي تشتمل عليها «الأرض اليباب» حتى يصل الى مكنون القصيدة، وبهذه المناسبة هنالك دراسات قيمة ظهرت حديثاً تحد من مبالغة الإهتمام بأساطير «الأرض اليباب» كعامل أساسي في قراءتها قراءة واعية.

واعتقد أن السيّاب وجد في القصيدة ما لم يجده غيره من الشعراء العرب الذين تأثروا بأليوت، وجد فيها ما خبره شخصياً من رغبة في التعبير عن شتات الواقع في أقسى لحظات الألم حيث تتطهر النفس وتتكثف الرؤية وتولد على يد الفنان الأصيل. وفي «الأرض اليباب» صور متعددة للحظات الإبداع المعبرة التي هي في الأصل لحظات شدة وألم تحولت فجأة إلى إبداع شعري. هذه اللحظات تشكل معنى خاصاً في حياة الإنسانية لأنها تلغي الزمن الذي ينفصل بين الحب وفقدانه، بين الحياة والموت، بين الفشل والنجاح، بين الرغبة وتحقيقها، بين الخصب والعقم، بين انحباس المطر ونزوله، إلى آخر ذلك من المتوازيات المتناقضة التي يزول تناقضها عندما يسيطر الشاعر على الخط الفاصل بينهما وهو الزمن فيأسر قوة التناقض ويجعلها خاضعة لرؤيته في حالة شعورية واحدة، وبهذا تتوحد الرؤية وتبدأ في إشعاعها الشمولي.

وبمهارة الشاعر الفذ استطاع السيّاب أن يقتنص تلك اللحظات ويطوع الإيقاع فيها إلى حاجته واستعداده، وهو بهذا ينهج منهجاً مغايراً لعبد الصبور الذي أخذ المضمون فضاع منه الإيقاع وأصبحت القصيدة شتاتاً لا يجمع بين أجزائها المختلفة ذلك الايقاع المطلوب لتجميع الشتات.

وتشترك «أنشودة المطر» مع «الأرض اليباب» في الإيقاع الداخلي الذي تولده الموسيقى الداخلية للغة. فالموسيقى في كلتا القصيدتين هي التي تحرر اللغة من قيد المضمون المألوف، وهي التي تيسر التعبير المباشر الذي يتم بالسلاسة والسهولة، وفي النهاية نجد التعبير يحملنا الى ما بعد الموسيقى. وهذا الإيقاع الداخلي هو الذي يسهل التحول أو الإنتقال من حالة إلى أخرى دون إلغاء للحالة الأولى على حساب الثانية، وهو

الذي يكسر قيود الزمن التقليدي التي تبقي على الماضي بعيداً عن الحاضر وعلى الحاضر منفصلاً عن الماضي والمستقبل.

ويمكن القول إن «أنشودة المطر» تتمحور حول لحظة الشدة التي هي لحظة الإبداع والتي توصف عند دانتي بالحد الفاصل بين العالمين اللذين يمثلان طرفي الصراع الأزلي في حياة الإنسان والتي يشار اليه بـ Limbo في الكوميديا الإلهية وهي إحدى مصادر «الأرض الخراب». وخير تمثيل لهذه اللحظة هي ما يجيء على لسان كورتز في رواية قلب الظلام لكونراد، حيث يلخص كورتز رؤياه للعالم وهو يشارف على الموت بكلمة واحدة وهي الفزع التي يرددها مرتين «يا للفزع، يا للفزع»، ومن الجدير بالذكر أن أليوت يقتطف هذه العبارة، لتكون مقدمة «للأرض اليباب» إلى أن جاء إزرا پاوند وشطبها من المخطوط. ولكن جو الفزع يظل مسيطراً على «الأرض اليباب» من أولها إلى آخرها، وهو فزع يحسه المرء عندما تتبدى له الحياة كلغز يظل معلقاً بالظلام مهما طال السعي اليه. هذه اللحظة في «أنشودة المطر» أشبه بلحظة ليلة القدر التي يعتقد أن خير وقت للحاق بها هو «ساعة السحر».

ونحن نعلم أن السيّاب كان على إتصال وثيق بتلك اللحظة من خلال لحظات الألم الشديد التي ربما كانت تساعده على الوصول الى سر التعبير المكثف الذي كان يصل اليه حراً من القيود المادية. هذا مثلاً ما يقوله في قصيدته المعروفة «غريب على الخليج»:

صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: عراق

. . . .

شوق يخض دمي اليه، كأن كل دمي اشتهاء
جوع اليه ... كجوع كل دم الغريق الى الهواء
شوق الجنين اذا أشرأب من الظلام الى الولادة

ولحظة الشدة في «أنشودة المطر» هي التي تجمع بين حالتين متقاربتين متداخلتين: حالة انحباس المطر وحالة انتظار نزوله، العقم الذي يصيب الأرض بسبب انحباس المطر والخصب الذي نأمل عودته الى الأرض بعد نزوله، الواقع المجدب والمستقبل القريب المشرق أو «المعشب بالمطر». وإذا كان أليوت قد وجد في أسطورة المطر أو صورته أو رمزه ضالة مناسبة للتعبير عن الأزمة (أزمتة شخصياً أم أزمة جيله، هذه قضية مختلف عليها كثيراً) فإن السيّاب أولى أن يجد المطر صورة مناسبة جداً للتعبير في منطقة يشكل انحباس المطر فيها خطراً مباشراً على حياة الناس ليس مجازاً بلا فعلاً، حيث أنه لن يؤثر على حدائقهم بل على قوت عيشهم اليومي. وربما هذا ما دعا السيّاب أن يختار من بين كل الأساطير والمجازات البلاغية التي تملأ «الأرض اليباب» ما له علاقة بالمطر.

ولا يعني أبداً أن مضامين (أو ما يسميه أصحاب الرطانة هذه الأيام ثيمات)

أليوت تلعب دوراً هاماً في التأثير على السيّاب الذي استهوى المطر أن يكون محوراً لقصيدته، ليس لإمتداد جذوره في الأساطير ولكن لواقعه الملح في البيئتين الإنسانية والطبيعية، وربما صادف هذا الوضع للمطر عند السيّاب ذلك الوضع في «الأرض اليباب». المهم أن تأثر السيّاب بأليوت مرده في مجمله الى أنموذج الشكل أو التركيب لا المضمون (أو الثيمة). وفي إعتقادي أن هذا ما يشكل الحداثة عند السيّاب التي تعتبر «أنشودة المطر» تعبيراً صادقاً عنها.

يتشكل الإيقاع الداخلي في «أنشودة المطر»، كما هو الحال في «ماذا قال الرعد» (أو لنقل في «الأرض اليباب») من حرية الحركة التي يحققها التركيب اللغوي في القصيدة ولا أريد أن أتحدث عن التفعيلة المناسبة ذات الجرس الموسيقي المعبر التي لم تعد خافية علينا. ولكن أود أو أشير بشكل عام إلى تحرر اللغة عنده من القيود التقليدية وهي تلك التي تتمثل غالباً في إختيار العبارات الشعرية المألوفة واتباع قواعد الكتابة النحوية التي تحافظ على تسلسل الأفكار بدلالاتها اللفظية المعجمية.

وتوضح "أنشودة المطر" ما يسميه أندريه برتون ثورة الكلمة (The revolution of the word) التي انطلق منها جويس وبعده باوند وأليوت وغيرهم، تلك الثورة التي نادت بها السريالية والمستقبلية والدادية في العقود الأولى من هذا القرن. وتشير هذه الثورة أن القيمة الحقيقية للغة الأدبية هي ما يكمن في الطاقات التي تولّدها. وهذا ما جعل ملارمي (Mallarmé)، المثل الذي احتذى به كتاب هذا العصر، يقول أن الشعر خير ما يعوض اللغة عن النقائض التي تشوبها، وهذا أيضاً ما يلح على موضوع الأصالة بين الحين والآخر لإنتشال اللغة من براثن الإبتذال الذي تعانية بسبب كثرة الإستعمال. وعند الحديث عن هذا الموضوع لا بد أن نذكر بيرجسون (Bergson) وبرادلي (Bradley) لما له بشكل خاص من تأثير في شعر أليوت خصوصاً كتابه العالم المادي والذاكرة (Material and Memory).

يبين بيرجوسن أن الصورة التي تتشكل في الذهن عن موضوع ما ليست صورة طبق الأصل عن الواقع المادي الخارجي، أو عن الصورة الحسية، وفي هذه الحالة لا تكون اللغة واسطة تنقل الصورة من شكل حسي (محسوس) إلى ذهني، أي لا تكون اللغة أداة للمحاكاة أو التقليد أو مجرد النقل من الواقع الخارجي الى الذهن. أما برادلي فيقول أن المظهر لا يدل على المخبر وأنه يصعب تكوين صورة عن شخصية الإنسان، لأن هذا يتطلب أن يظل المرء في حالة ثابتة من الوعي والتفكير طيلة حياته، وهذا مستحيل. والشخصية الإنسانية في نظره هي مناطق وعي (Zones of consciousness) والقوة الوحيدة التي تربط بين الحالات الذهنية المختلفة هي الذاكرة، ولكننا لا نستطيع أن نوكل الأمر للذاكرة لتكون أداة موحدة لهذه الحالات. والبديل الذي يطرحه لنا بيرجسون وبرادلي من أجل الوصول الى ما يوحد أو ينسق العلاقة بين ما هو ذهني، وما

هو محسوس، أو بين الذات الداخلية والشيء الخارجي، هو الوحدة التي نشعر بها تتكون مباشرة عندما يتداعى مغزى اختزنه الذهن بمجرد ارتباطه بشيء محسوس في الواقع الخارجي، ويمكن القول أيضاً أن هذه الوحدة تتكون مباشرة من خلال إثارة يولدها المحسوس في أذهاننا. وبهذا تصبح اللغة محاكاة ليس لمعنى منفصل، بل لإنطباع ذهني يصل الينا من خلال الشعور المباشر به، وهو يرتبط بالمحسوس، والعلاقة بين الإنطباع الذهني والمحسوس الخارجي ليست علاقة مطابقة أحدهما للآخر وهي في واقع الأمر ليست علاقة إذا كانت العلاقة تدل على المطابقة بين المحسوس والذهني، بل هي إثارة لا تدل في النهاية على وجود علاقة منطقية عادية ومألوفة.

وقد أردت من هذه العجالة أن أشير أولاً إلى منطلق رئيسي عند أليوت، ينطلق منه في لغته الشعرية، وثانياً إلى عدم مراعاة هذا المنطلق عادة عند الحديث عن أليوت في العربية، حيث يؤدي البحث بعد ذلك عن المطابقة في الأساطير والإشارات التي يستخدمها أليوت وشرحها وتقصي منابعها، إلى آخر ذلك كما يفعل الدكتور عبد الواحد لؤلؤة في كتابه «الأرض اليباب : الشاعر والقصيدة» الذي يضيع على القارىء العربي، رغم كل ما فيه من مزايا، فرصة الإتصال المباشر مع شاعرية الشاعر وقصيدته، ويوجه انتباهه إلى شروحات شتى تكاد تنسيه القصيدة وهي تحوله من شعرها الساحر الى نثرها التفسيري المدون في المصادر(٥).

ويبدو تأثير أليوت على «أنشودة المطر» من ناحية التركيب اللغوي واضحاً، حيث تتردد الكلمات والمقاطع من أول كلمة في القصيدة. وكان جويس أوّل من استخدم هذا الأسلوب في "صورة الفنان كشاب"؛ حيث نجد الكلمات تتردد من جملة الى أخرى في نفس الفقرة، ومن فقرة الى أخرى في نفس الفصل، وهكذا. وقد كان أليوت معجباً بهذا الأسلوب، حتى تتردد الكلمات (لا تتكرر) لتخلق إيقاعاً موسيقياً تذوب فيه المعاني المعجمية والقواعد اللغوية، ولو أحصينا مفردات "أنشودة المطر" لوجدناها نسبياً محدودة في عددها ولكن نظامها الفسيفسائي يولد طاقة شعرية هائلة، أو أن القصيدة تستعين بأقل عدد ممكن من المفردات لتولد إيحاء لا حصر له من خلال التركيب المحكم. وهذه أمثلة على التراكيب أقدمها بعد أن قمت بترقيم أبيات القصيدة :

(أ)

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر (١)
عيناك حين تبسمان تورق الكروم (٣)
يرجه المجداف ساعة السحر (٥)
وتغرقان في ضباب من أسى شفيف (٧)
ومقلتاك بي تطيفان مع المطر (٤٢)

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر (٥٨)

ب

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر (٢)
ترقص الأضواء .. كالأقمار في نهر (٤)
كأنما تنبض في غوريهما النجوم (٦)
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر (١٣)
وينثر الغناء حيث يأفل القمر (٣٤)

جـ

يرجه المجداف ساعة السحر (٥)
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع (٦٠)

د

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف (٧)
تثاءب المساء، والغيوم ما تزال (٢٢)
أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟ (٣٧)

هـ

كالبحر سرح اليدين فوقه المساء (٨)
تثاءب المساء، والغيوم ما تزال (٢٢)

و

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف (٩)
فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء (١١)
تغيم في الشتاء (٧٨)

ر

ونشوة وحشية تعانق السماء (١٢)
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر (١٣)

ز

كنشوة الطفل إذا خاف من القمر (١٣)
وكركر الأطفال في عرائش الكروم (١٦)
كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام (٢٤)
كالحب، كالأطفال، كالموتى ـ هو المطر (٤١)
ومنذ أن كنا صغاراً كانت السماء (٧٧)

س

وقطرة فقطرة تذوب في المطر (١٥)
تسف من ترابها وتشرب المطر (٣١)
أتعلمين أي حزن يبعث المطر (٣٧)
كالحب، كالأطفال، كالموتى ـ هو المطر (٤١)
ومقلتاك بي تطيفان مع المطر (٤٢)
أكاد أسمع النخيل يشرب المطر (٥٨)
ثم اعتللنا ـ خوف أن نلام ـ بالمطر (٧٤)
في كل قطرة من المطر (٨٥)

ش

بلا انتهاء ـ كالدم المراق، كالجياع (٤٠)
وكل دمعه من الجياع والعراة (٨٧)
وكل قطرة تراق مع دم العبيد (٨٨)
وكل دمعه من الجياع والعراة (١١٦)
وكل قطرة تراق من دم العبيد (١١٧)

ص

وفي العراق جوع (٦٥)
وكل عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجوع (٨٠)
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع (٨١)
سيعشب العراق بالمطر (٩٥)

هذه الأمثلة ليس كل ما في القصيدة من تركيب يدلل على إتقان في بنية القصيدة اللغوية، فهنالك الأنشودة التي تردد مطر . . . مطر . . . وهنالك نداء الخليج وصداه

(سأقدم لاحقاً مناقشة تفصيلية لهذا النداء). والقصيدة بمجملها أنموذج رائع للتحليل البنيوي.

وأي قراءة لأنشودة المطر خصوصاً إذا قرئت بجانب «ماذا قال الرعد» ترينا كيف استفاد السيّاب من حداثة أليوت في تناول اللغة الشعرية، وكيف اتجه إلى استثمار الموسيقى في اللغة العربية. ورغم أن السيّاب أخذ من إليوت، كما ذكرنا سابقاً، نغم القصيد وموسيقاه، إلاّ أننا، لو دققنا النظر، فإننا نجد تشابهاً (لا تطابقاً) يكاد يكون قريباً بين بعض التراكيب في القصيدتين، ويدلل هذا على أن السيّاب كان مهتماً «بالأرض اليباب» وبأليوت جملة وتفصيلاً. وهذه بعض الشواهد التي يمكن أن تزيد من قناعتنا أن السيّاب قرأ أليوت وأنه لم يتأثر عرضاً بالحاسة الشعرية عند أليوت أو بصدى شاعريته فقط:

أليوت : لو كان ثمة صوت الماء وحده
لا النشيج
ويابس العشب يغني

السيّاب : أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
.. ..
وكل عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجوع
.. ..
سيعشب العراق بالمطر

* * * *

أليوت : ما ذلك الصوت الصاعد في الهواء
نشيج نواح الأمهات
.. ..
وخفافيش بوجوه أطفال في ضوء الشفق

السيّاب : كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام
بأن ـ أمه ـ التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ....

* * * *

أليوت : في لمحة برق. ثم عصفة رطبة
تحمل المطر

السيّاب : وعبر أمواج الخليج تمسح البروق
.. ..
أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال

بين ظاهر المحاكاة وعمق المعاناة

ولو عدنا إلى بحث أمر هذا التأثر بأليوت بشيء أكثر من التركيز لاتضح لنا أن الإختلاف بين عبدالصبور والسيّاب في تأثرهما بأليوت يرجع الى اختلاف جوهري في تكون الرؤية الشعرية وتركيبها عند كل واحد منهما. عبد الصبور مثلاً يسطو على واسطة العقد عند أليوت ويأخذها ويضعها في عقد من عنده تشكّل وتكوّن قبل وصول هذه الواسطة اليه، وكأنها لم تكن في الحسبان أصلاً، وعندما تدخل على العقد، أو تتداخل فيه تبقى غريبة عنه ويبقى غريباً عليها، وللأسف يصبح المقتطف وكأنه تكملة حساب في القصيدة يبطل مفعوله وينعدم تأثيره. ولا أعتقد أن عبد الصبور سلك هذا السبيل في الإقتطاف عشوائياً أو عفوياً، بل أنه ظن أنه يقتفي أثر أليوت في هذه الممارسة، حيث أن أليوت نفسه يقطف من مصادر شتى ويدخل هذه المقتطفات كاملة أو منقوصة بعض الشيء في أشعاره. ولكن كيف تسير الأمور على أتم وجه عند أليوت ولا تسير كذلك عند عبد الصبور؟ السبب في ذلك أن أليوت لا يقتطف إلاّ ما يظن أنه سيكون نقطة انطلاق وعودة في آن واحد، من وإلى المقتطف، عندما يدخله في أي مكان في القصيدة، وهكذا ينشأ التفاعل بين المقتطف والقصيدة، أي أن المقتطف يصبح مصدر إشعاع أو قوة يشع في القصيدة قوة أشبه ما يسمى بالدوامة (Vortex) والتي هي صورة تعبر عن مغزاها بأقصى درجات الطاقة التي تحركها الصورة الجديدة بديمومتها. والمهم إذن ألاّ يكتفي الشاعر بالعثور على مقتطف مناسب في شعر غيره بل أن يقوم بتوظيف هذا المقتطف بحيث يتعدى في طاقته مداه في مصدره الأصلي، وإلاّ وصل إلى القصيدة الجديدة، وقد تفرغ حتى من تأثيره في ذلك المصدر الأصلي، وأصبح أشبه بزينة لا تدل على غير النشاز.

أما السيّاب فيختلف في رؤيته ومسعاه الى أليوت، فهو لا يطمع في أية واسطة للعقد، ولا يغرية شكلها الخارجي، بل أنه يتمثل جمالها الداخلي الذي يسري فيه روحاً شعرية جديدة تكتسب شكلاً خارجياً جديداً، لا نستطيع اكتشافه إلاّ بالغوص في أعماق هذا الشكل والبحث عن تلك الروح الخفية التي تشكلت في البنية التحتية للقصيدة، أي أن السيّاب ينهج نهجاً مغايراً لعبد الصبور ولا يغربة أليوت أيضاً في نهجه المتميز. ومن أجل إيضاح هذا الأمر نقدم بعض النماذج على سبيل المثال لا على سبيل الحصر :

هذه مثلاً بداية «الأرض اليباب» : «إبريل أقسى الشهور» التي أصبحت لكثرة شيوعها تتردد على الألسن حتى لو كان من يرددها على غير وعي بمدلولها، ولا يخفى علينا أن مصدر شيوعها وتردادها يكمن فيما تثيره من فزع نتيجة التناقض الذي تشيعه للوهلة

الأولى، فمن يقول عادة أن نيسان أقسى الشهور وهو في العادة والمألوف أجملها، وكأن أليوت قلب استعدادنا الرومنتيكي المسبق رأساً على عقب، ولا يتضح لنا أمر هذا التناقض وتوظيفه الا بعد أن نصل الى محطة أخرى، تعدل الإعلال والإبدال، وتخفف من وطأة التناقض، حيث نعلم في نفس الفقرة أن صورة هذا الشهر الجميل تكونت عند أليوت بقسوتها لأن الشهر يبعث على إحياء الذكريات والرغبات الدفينة وخصوصاً المحزنة منها. وكأن أليوت يوحي الينا أن نحتفظ بصورة نيسان وما فيها من نشوة ولو مؤقتاً إلى حين الوصول الى ما يعادلها أو يبررها أو يكملها حيث يكتسب الجزء معناه الأشمل من الكل العام. وهذا الترتيب من أهم ميزات الحركة التصويرية (imagism) التي سبقه اليها صديقه پاوند.

ولو أمعنا النظر في أنشودة المطر لوجدنا أن السيّاب قد تمثل صورة نيسان في الصورة التالية :

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟

وهي صورة تقابل صورة أليوت بكل ما فيها من مغزى، فالذكريات والرغبات الحزينة ترجع إلينا حية مثل ما يحيا النبات في شهر نيسان. إذن ما يقابل حزن نيسان عند أليوت هو حزن المطر والمزاريب عند السيّاب. ونحن نعلم أن نيسان أليوت البريطاني أو الأوروبي يختلف عن نيسان السيّاب العراقي أو العربي، فالنيسان الأول هو نيسان ماطر في أغلب الأحيان، أو يحتوي على رصيد من المطر يكفي لتهيئة حياة جديدة للنبات. أما ما يهيء مثل هذه الحياة في عراق السيّاب فهو المطر في الدرجة الأولى. المهم أن تفتح الحياة في النبات هو الذي يبعث على تفتح الجروح عند الإنسان، كما توحي الصورة. وبشاعرية فذة استطاع السيّاب أن يلتقط هذا الإيحاء، ويصنع منه صورته الشعرية داخل النسق العام للقصيدة، هذا هو الإيحاء الذي يولد إثارة لا علاقة مطابقة بين الواقع المحسوس والخيال الذهني الذي علله برادلي، أحد مصادر أليوت الرئيسية، كما أشرت أعلاه.

ويبدو أن التناقض في «أنشودة المطر» وما يسمى بالإنجليزية (paradox) وهو شيء محمود جداً في الشعر، يسبب في بعض الأحيان نظرة محدودة إلى الرؤية الشعرية، فهذا مثلاً صبري حافظ يعبر عن إعجابه بأنشودة المطر : «فتركيز السيّاب على جمال الطبيعة في هذه المرحلة نوع من تأكيد هذا الجمال النقي إزاء القبح والجور وتعميق للإحساس ببشاعتها في الآن نفسه.»[٧] ولا يخفى علينا أن هذه القراءة لا تتعدى ما ترسمه القصيدة من حدود خارجية، هي في واقع الأمر إثارة لبعد أعمق لا تفصح عنه القصيدة، وأن ما يبدو تناقضاً في ظاهره هو أنموذج من الموازاة التي يقع بين اجزائها المغزى.

وأكثر ما تدل صورة المطر هذه عند السيّاب على وعي بأعمق أبعاد الصورة المماثلة عند أليوت، حيث أدرك السيّاب أن البعث أقسى من الموت لأنه يحمل معه البداية لا النهاية، فمطر السيّاب مثل نيسان أليوت مخاض ينتهي إلى بعث يبعث على المشاعر الدفينة التي تحييها ذكريات حديقة زهور الياسنت (يشار اليها فيها بعد بحديقة الزهور) من خلال عبيرها، وهي صورة تقابلها عند السيّاب صورة المزاريب التي تبعث أصواتها ذكريات مماثلة، وفي كلتا الحالتين تحيا الذكريات من خلال الصورتين الحسيتين وترتبط إحداهما بالشم والأخرى بالسمع.

والسؤال الذي يواجهنا حول صورة السيّاب هو نفس السؤال الذي يواجهنا حول صورة أليوت، ومصدره واحد، ألا وهو التناقض الذي يبرز على التو من قلب الصورة الرومنتيكية المألوفة للمطر، فمن يقول مثلاً أن المطر يجلب الحزن فالمعروف أنه يجلب السرور والسعادة وكذلك صوت المزاريب التي ينهمر منها المطر، وهكذا نرى أن المطر مثل نيسان يوقظ الذكريات الميتة ويجعلنا نعيش ألم المخاض وقسوة البعث.

* * * * * * *

والمثل الآخر الذي يوضح تميز السيّاب في تأثره بأليوت هو بالمقابل مطلع أنشودة المطر الذي اكتسب شهرة تفوق مطلع أي قصيدة عربية حديثة، حتى أنه أصبح يتردد على ألسنة الذين لا علم لهم بالسيّاب ولا بشعره. واختار السيّاب اللحظة الشعرية المكثفة التي تكوّن عادة المنطلق الرئيسي عند الشعر فور تبلورها، وهي اللحظة التي يرى فيها الشاعر الرؤية، وكانها الوعد الحق الذي يحرره من قيود المكان والزمان فيبدأ في سعيه لنقل الرؤية في صورة تتشكل طوعاً لما فيها من صدق العاطفة وعمق التفكير معاً. وفي المقطع الأخير من «الأرض اليباب» : «ماذا يقول الرعد» نجد الشاعر يقول : «خليلي : تهز قلبي لحظة انعتاق جريئة رهيبة جسور، لا نغوص عنه»، هذه اللحظة التي يتحدث عنها النقاد بأوصاف مختلفة : فهي اللحظة المقدسة أحياناً أو الصوفية أو الأسطورية أحياناً أخرى، فيها يرى الشاعر ما لا يراه عادة، وما لا يراه غيره أبداً، ولهذا يصعب عليه أن ينقل هذا الشعور النادر مما يقوده الى إخفاء وجهه وذاته وراء قناع لا يجد بداً من إرتدائه. ومن هنا نشأت الحاجة الى القناع قديماً الذي اتخذ شكل التحول (metamorphosis) الى شجرة أو حيوان يعبر عن واقع التجربة التي يمكن أن يشك في صحتها الناس فيقع الشاعر ضحية هذا الشك الذي كان يؤدي أحياناً الى نعته بالكذب. واستخدم أليوت ومن قبله پاوند كثيراً من أساطير وإشارات وتحولات من الماضي كصور تعبر عن الحاضر.

ويمثل مطلع قصيدة السيّاب إنموذجاً رائعاً في القدرة على توظيف التحول هذا واستخدامه قناعاً يغني الشاعر عن استخدام ضمير المتكلم المفرد أو السرد المباشر أو التقرير الوصفي، فجاء مطلع القصيدة* أشبه ما يسميه پاوند بالواقع الموضوعي

(objective reality) حيث رأى أو جعلنا نرى العراق أو جعل العراق يرانا بصورة تقع بين عينين وغابتي نخيل في تلك اللحظة الفريدة : ساعة السحر. ومن الجدير بالذكر أن نذكر هنا أن الصورة التصويرية (image)، إن صحت الترجمة تختلف اختلافاً بيّناً عن الرمز أو التشبيه أو الإستعارة أو الكناية، حيث أنها تفوقها دقة وتأثيراً. فهي ليست مجرد عقد مقارنة بين عينين وغابتين يتكون فيها المغزى من العلاقة بين الدال والمدلول، أو الرامز والمرموز اليه، ولكن من خلال معادلة تتشكل من جراء المزج بين أجزاء الصورة الحسية والشعور بها، أثناء لحظة التشكل، وهي معادلة تقع بين العينين والغابتين ممتزجتين معاً، ولو أراد السيّاب غير ذلك لقال مثلاً عيناك كغابتي نخيل، فتكون تشبيهاً لا صورة، ثم لو أنه توقف عند ذلك، أي بدون «ساعة السحر» لاختلفت الصورة حيث أن «ساعة السحر» هذه تقوم بوظيفة هامة في تشكيل الصورة الكلية وتركيب جزأيها الحسيين في زمن واحد مضغوط قدر الإمكان وكأنه لحظة الصفر، وهذا بدوره يقرب كل جزء من الصورة الحسية الى الآخر ويهيء أمر تشكلها في أقصر زمن ممكن، ويجعلنا نشغل بالصورة، لا بزمنها ولا بمصدرها (ذات الشاعر أولاً أم واقع الطبيعة)، أي أن هذا التكثيف في الزمن يلغي علاقة التتابع بين جزأي الصورة، ذلك التتابع الذي يقدم الينا عادة الجزء منفصلاً عن الكل، والذي به تتجزأ الصورة وتفقد وحدتها العضوية.

ولو أردنا أن نستعين بعبارة پاوند النقدية عن الشكل لقلنا أن الصورة التي أبدعها السيّاب «شكل منحوت في حيز الزمان»[٦]. ومن يدري ربما انتقل تأثير پاوند الى السيّاب مثلما انتقل من قبل إلى أليوت نفسه الذي كان يدعوه معلمه الأول.

أما الصورة التي تتلو مطلع القصيدة فهي أيضاً «شكل منحوت في حيز المكان» وهي كما هو واضح صورة موازية لسابقتها. ورغم أنها مستقلة في حد ذاتها إلاّ أنها يمكن أن تشكل مع المطلع صورة أعم وأشمل، تتكون من بعدي الزمان والمكان، وتنشأ هذه الصورة المركبة من التقاطب بين سكون ساعة السحر، والحركة التدريجية للقمر (راح ينأى)، بين الطبيعة التي توحيها غابتا النخيل والعمران متمثلاً في الشرفتين. وتتشكل الصورة المركبة من الحركة بين الطبيعة (غابتا نخيل ساعة السحر) أو المدينة (شرفتان) إلى الطبيعة ثانية. وتذكرنا هذه الحركة التي تعبر عن تحرر من قيدي المكان والزمان بقصيدة پاوند «في محطة المترو» التي تعد أقصر قصيدة في الإنجليزية ويضرب بها المثل على القصيدة التصويرية (image) لما فيها من توازن واتساق محكم بين الوجوه التي تتحرك في المحطة من وراء حجاب وبين البتلات التي تسقط فوق غصن رطب أسود.

وصورة السيّاب المركبة هذه فيها من التوازيات التصويرية ما يجعلها تقف في مصاف الصور التصويرية : فالبعد المكاني غابتا نخيل، يوازيه البعد المكاني شرفتان، والبعد الزماني ساعة السحر يوازيه البعد الزماني راح ينأى عنهما القمر (أي عندما كان ينأى عنهما القمر) وكلها توازي عيناك. ولو أردنا أن نعيد كتابة الصورة بطريقة التوازيات

التي هي أشبه بالفسيفساء لجاءت كالتالي : عيناك غابتا نخيل راح ينأى عنهما القمر أو شرفتان ساعة السحر.

ولو نظرنا الى هذه الصورة التي يكونها مطلع القصيدة والبيت الذي يليه، لوجدنا العلاقة العضوية لها مع بقية القصيدة، وكأن هذه الصورة تكون دائرة تلف بداخلها القصيدة بأكملها، فالقمر الذي راح ينأى عن الشرفتين وعن الغابتين يرتبط رتباطاً وثيقاً بالمطر الذي هو الآخر راح ينأى عن غابتي النخيل والشرفتين. والمطر مثل القمر ينأى ويعود، وبهذا يلتقي كل من المطر والقمر بمصير مشترك يتمثل في الأفول ثم الرجوع. وبنفس الطريقة يمكن، لو أردنا، أن نقرأ نهاية القصيدة، ويرجع القمر بدلاً من وينزل المطر. ونحن نعلم أن القصيدة تتمحور حول انحباس المطر الذي يوحي غيابه شوقاً إلى رجوعه.

ومجمل القول أن تأثر السيّاب بأليوت هو نوع من تأثر كبار الشعراء بعضهم ببعض، أو تأثر كبار المحدثين بكبارهم القدامى، حيث يأتي هذا التأثر من خلال تشرب التراث قديماً كان أم حديثاً. وهو تأثر أشبه بتأثر أليوت نفسه بباوند، أو باوند بدوره بدانتي وشعراء التروبادور. من خلال هذا التأثر يلتقط الشاعر المتأثر من غيره ما يسميه باوند «روح الرمانس» (The Spirit of Romance) التي تعتبر منطلقاً في تكوينه الشعري، وتكوين أليوت أيضاً حيث أنه يعتقد أن الشاعر يتمثل من تراث غيره هذه الروح، ثم يشكلها من عنده، ويعبر عنها بالأنموذج الذي يناسب موهبته الشعرية، وقد عبر أليوت عن هذا الموضوع في مقالته المعروفة «التراث والموهبة الفردية» التي فيها يشرح كيف يقوم الشاعر بتشكيل التراث، بما يتناسب مع موهبته، لا باسترجاع التراث كما وجده على حالته، وبهذا يصل الينا الشعر مطعماً بالتراث. ومتميزاً بالجدة والأصالة.

وهكذا يظل الفرق واضحاً في التأثر بين من ينقل مضموناً مثل عبد الصبور ومن يتشرب روحاً مثل السيّاب وأليوت. ويبدو أنه فات على عبد الصبور أن أليوت فرّغ مضمون الأمير هاملت في شكسبير قبل أن يصنع منه صورة جديدة موازية للأصلية في شكلها الخارجي معاكسة لها في تأثرها. ولم يبق علينا إلاّ أن نسأل أين أمير عبد الصبور من أمير أليوت ! والإجابة المتبقية هي أن أحدهما اكتسب مضموناً ظاهرياً للرومنسية، والآخر تمثل روحها بحرية سمت به فوق قيود المضمون. وبنفس الطريقة نسأل أين أمير عبد الصبور وجارته وشرفته وغناؤها من عيني غابتي النخيل وشرفتي القمر عند السيّاب ! والإجابة التي تطرح نفسها من خلال الفرق بين الصورتين هي أن السيّاب رسم لنا عراقاً بأكمله يرى نفسه بنفسه ريفاً ومدينةً، حاضراً وماضياً، بل وما بينهما من زمن مستمر (راح ينأى) من خلال عيني الغابتين والشرفتين. والصورة الشاملة : عينان تترقبان نزول المطر وتأسيان لإنحساره : ألم وأمل تجسدها الصورة في تواز مستمر من أول كلمة في القصيدة إلى آخر كلمة. أما صورة عبد الصبور فتظل صورة مرئية لا تتعدى في

معالمها البعد المألوف الذي ينطق باسم المتكلم. والفرق كبير بين من ينطق نيابة عن الصورة وبين من يرسم الواقع صورة تنطق بالوحي والإيماء أي بين من يغريه المضمون فيسطو عليه وبين من تثير خياله روح المضمون فيسري بها إلى آفاق جديدة.

والمثال الآخر الذي أود تقديمه هو مقارنة بين إنجازين لشاعرين أكثر منه تأثر السيّاب بأليوت مع أن المقارنة في النهاية تغري بالقول أن السيّاب تأثر في هذا المثال بأليوت تأثراً عميق الملامح، يصعب تقفي أثره إلاّ بعد تمحيص.

إن صيحة الشاعر الجميلة في «أنشودة المطر» بالخليج التي تمسك بتلابيب القصيدة وتجمعها في عبارات غاية في الإقتضاب لتذكرنا بذكرى حديقة الزهور عند أليوت التي هي الأخرى تعد بيت القصيد في« الأرض اليباب .» هذه أولاً صيحة السيّاب المعروفة :

أصيح بالخليج : «يا خليج
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى !»
فيرجع الصدى
كأنه النشيج :
«يا خليج
يا واهب المحار والردى . . »

إن الفرق بين الصوت واهب اللؤلؤ، والصدى واهب المحار والردى، هو كالفرق بين الزهور والرماد فالصوت الذي يرجع صداه محاراً كحديقة الزهور التي تتحول ذكراها الى غبار. والفرق بين الصوت والصدى هو كالفرق بين عبير الذكريات العطرة في الماضي والغبار الذي خلفه الحاضر. كلاهما يحتل بعداً زمنياً لكنه يفتقد الإستمرارية والإمتداد من الماضي إلى الحاضر.

وفي كلتا الصورتين عند السيّاب وأليوت عاطفة رومنتيكية انتهت في أحداهما إلى غبار وفي الأخرى إلى محار. ويقول الأستاذ مودي في معرض تعليقه على حديقة الزهور (التي أثارت إهتمام النقاد على مر السنين) أن تحول حديقة الزهور هذه انى غبار يمكن تعليله إلى أن الحب الذي يجد في الرومنتيكية متنفساً ثابتاً له يكون مآله الفناء (الغبار) عندما يحل في عالم لا يعترف أصلاً بالحب.(٧) ويمكن أن ينسحب هذا على اللؤلؤ الذي يختفي ويحل محله المحار.

والعاطفة الرومنتيكية عند السيّاب مثلها عند أليوت : ليست مخزوناً من الزمن يجلعنا نطل على الماضي من الحاضر ونأسى عليه لأن ما كان مثلاً لم يعد بالإمكان أن يكون. وهذا بعد جديد للرومنتيكية حيث حولها أليوت إلى وظيفة لا مغزى، إلى مجرد إثارة لغير ما هي عليه أصلاً لخلق مواز مغاير لم نألفه ونعرفه عنها.

تقول الفتاة لفتاها في حديقة الزهور أنه باديء ذي بدء قدم لها زهوراً منذ عام مضى. وبدلاً من أن تترك الزهور ذكرى عطرة لديها فأنها تتابع القول أن الناس ينعتونها بفتاة الزهور، ويعني هذا أنها محرومة حتى من أن تتذكر هذه المناسبة، ولولا أن الناس نادوها بفتاة الزهور لما تذكرت ما حدث. ويأتي بعد ذلك دور الفتى في الموضوع حيث يشير الى منظر الفتاة في حديقة الزهور، والزهور مضمومة بذراعيها وشعرها مبتل بالمطر. لا يذكر الفتى من هذا المنظر إلّا أنه وقف أمامه عاجزاً عن الكلام معلقاً بين الحياة والموت، يبحلق في قلب الضوء الساطع (الذي يعميه عن الرؤية) وفي النهاية يلفه الصمت وهو لا يرى ولا يسمع. أي أن الفتى يرى حالته من خلال حالتها ويصيبه نتيجة لما أصابها وألَمَّ بها، وهكذا تخلق وحدة الشعور وحدة عضوية، ويوحّد بينهما الألم الذي يتعمق في نفسه أكثر لأنه يشهد عليه تعبيراً حياً عند الفتاة.

ونتيجة لتوقف الزمن عن الوجود تفقد العاطفة الرومنتيكية منبتها وهكذا يكون مآلها الهلاك، وتنقطع أواصر الصلة بين الماضي والحاضر ويصبح الزمن فراغاً يدور الإنسان فيه بين قطبي الحياة والموت، وهي حالة أشد من الموت الحق الذي يكون عادة سلسلة تؤدي في النهاية الى البعث.

تقول الفتاة لفتاها بما معناه أن عاماً قد مر على تقديم الزهور إليها، ولكنها لا تستطيع أن تتذكر شيئاً، ولولا أن غيرها ذكّرها لما تعرفت على الذكرى ويرد عليها الفتى أن مأساته أعمق بل وأكبر بكثير من فقدان الذاكرة، حيث أنه فقد السمع والبصر، وأوشك على فقدان الحياة، رغم أن المدة التي مرت على رؤيته للأزهار بين ذراعيها، وعلى رؤيته لشعرها الذي ابتل بالمطر (وهو بالمقارنة منظر أكثر جمالاً من مجرد تقديم الزهور) عندما عادا من حديقة الزهور متأخرين في مدة تقل عن سنة ونستطيع أن نتصور أن الزمن الذي يفصل بين عودتهما من الحديقة وتعبيره عن التجربة، هو أقل زمن ممكن، وحتماً أقل بكثير من سنة. عندما رأى نفسه يعجز عن تذكر الزهور والمطر، وأصيب بالفزع وهو يرى أن حديقة الزهور تتحول الى أرض يباب، إلى غبار.

كل هذا المشهد في حديقة الزهور يأتي ليوضح ما قاله الفتى مسبقاً: «سأريك الخوف ملء كفي من غبار»، هل يحق لنا أن نتساءل ما إذا كانت عينا عبد الصبور قد وقعتا على هذا البيت؟ فهو يقول:

«سأريك العجب المعجب في شمس النهار
انني خاو ومملوء بقش وغبار
أنا لا أملك ما يملأ كفي طعاماً»

ومهما يكن الأمر فالتشابه نفسه يدعو للمقارنة.

إن وعد أو وعيد عبد الصبور يظل قولاً لا تجسده التجربة المباشرة فعلى النقيض من أليوت هو لا يرينا كيف أن العجب المعجب تحول إلى تجربة مريرة تؤرق صاحبها بسبب فقدانها، والقدرة على تذكرها أو تخطيها إلى ما هو أرفع وأسمى، وكذلك هو لا يجعلنا نتصور كيف أن الفتى يخرج من أعماق التجربة ليقف على مشارفها ليسيطر على رؤيتها ومن ثم رسمها دون أن يفقد الوعي بها، أي أن أليوت يشهدنا على ما يقول ويوضحه لنا ليس بتفاصيل خاصة ترفد القول العام بل بصورة التجربة نفسها وبكل ما فيها من معاناة تحول الفتى الى شخص لديه القدرة على تحليل التجربة الذاتية المباشرة بموضوعية تنشأ من السيطرة على الشعور المباشر بالألم ورفده من خارج التجربة نفسها. وكأن التجربة عند أليوت أصبحت مقدمه للتحرر من مجرد الشعور بالألم، ومن ثم الإنطلاق الى موقع التجربة نفسها، ويصورها تحدث مرة أخرى لتهيؤنا لرؤيتها كما رآها صاحب الحدث نفسه.

ولو استكملنا المقارنة بين السياب وأليوت، مقابل المقارنة بين عبد الصبور وأليوت، لوجدنا، علاوة على ما تقدم، قدرة فائقة من قبل السيّاب على إبداع الصورة. وهذا أليوت أولاً :

تبدأ صورة حديقة **الزهور** بمقتطف من أوبرا فاجنر (Tristan and Isolda) حيث يناجي فيه ترستان الرياح وهي تهب بشذاها نحو الوطن، متسائلاً عن موطن عشيقته الإيرلندية. وتأتي هذه المناجاة مباشرة بعد حديث الفتى عن الخوف الذي هو ملء كفيه من الغبار. وبعد صورة حديقة الإزهار يأتي مقتطف آخر من نفس المصدر، حيث ترستان يحتضر دون أن يستطيع المراقب أن يرى شراعاً في البحر يحمل أيسولدا إلى ترستان :

سأريك الخوف في قبضة من غبار

تهب الريح حنوناً صوب الديار يا حبيبتي من ربوع ايرلندا فالى متى عني في غربتك تنئين	فاجنر

- منذ عام مضى قدمت لي مبادراً زهور الياسنت
  ومن يومها يدعونني فتاة تلك الزهور

- ومع ذلك فحين عدنا وقد تراخى الوقت من حديقة الياسنت
  وملء ساعديك تسكن الزهور، وشعرك المبتل
  خذلني لساني ولم يطاوعني النظر

لم أكن حياً ولا ميتاً
وغدوت في عمق الضياء، ويخيم السكون

هذان المقتطفان هما خير رافدين للصورة وفيهما من الإيحاء ما يجعل الصورة تزداد حيوية في مخيلتنا. المقتطف الأول يبدأ وينتهي بمناجاة وتساؤل دون إجابة حيث يظل المتسائل معلقاً في الهواء، أما المقتطف الأخير فهو أيضاً لا يحقق الأمل المنشود، بل يضع حداً طبيعياً لذلك الأمل، فالبحر يضن عليه حتى ببارقة أمل. ألا يوجد هنا شبه كبير بين صيحة السيّاب التي يوجهها للخليج محمّلة باللؤلؤ، تلك الصيحة التي ترجع عليه بالمحار فقط، وبين المناجاة والتسائل عن موطن الحبيبة الذي يظل تساؤلاً، وكذلك التلهف للبحر الذي لا يبحر فيه قارب يحمل الحبيبة؟ لا أعتقد أن هنالك أكثر من هذا الإيحاء المشترك بين صيحة الخليج وانتظار البحر حيث النفي والصمت هما الإستجابة الوحيدة لكل هذا وذاك، ولكنه دون قول صريح بذلك.

نرى في السيّاب ما نراه في أليوت تجربة حية نحس بها في الصوت أولاً ثم في الصدى ثانياً، تمثل أمامنا صورة لا قولاً يظل عاجزاً عن التجسيد والتمثيل. هذا هو الفرق بين شاعر يقول وآخر يجسد بالصورة لتنوب عنه وكأنها أسطورة تتمثل التعبير الكلامي المجرد الذي تذروه الرياح بدونها. وبالصورة يظل التأثير خالداً وكأنه الحياة نفسها تعيد نفسها أمام الأحياء.

وهل لنا من عودة، بعد هذا العرض، إلى تقييم (تقديم ماهر فريد) للقلة البررة من كتاب العربية أمثال عبد الصبور والسيّاب الذي اعتقد أنهم ظفروا أو أوشكوا على الظفر بالأوزة البرية التي طاردها غيرهم وشقي في ملاحقتها دون جدوى.

لقد كان ماهر فريد محقاً إلى درجة كبيرة في تقييمه، وما زالت القلة القليلة هي التي استطاعت الوصول الى أعماق أليوت، والتعرف عليها والنهل منها، ولكني اختلف مع ماهر فريد في التشبيه الذي يسوقه من أجل التعبير عن الموقف وهو طراد الأوزة البرية. ويمكن أن نبقي على جوهر هذا التشبيه لو غيّرنا في منظوره المألوف الذي يحتم علينا الظفر بالأوزة حتى تتحقق المهمة وقلنا أن ملاحقة الشاعر العظيم مثل ملاحقة الأوزة البرية لا يمكن الظفر به، عيناً أو واقعاً، بل يمكن القول أن الرحلة الشاقة في طراد الأوزة البرية يمكن أن تعلمنا الكثير عن الأوزة البرية وعن أساليبها التي تتميز بها عن بقية الطيور وتجنبها دروب الوصول التي يحفرها البشر، أي أن ننظر اليها نظرة استطيقية لا نفعية، نظرة روح متجدد، لا مضمون مستهلك. وكيف يتحول الشاعر العظيم الى مضمون في الوقت الذي ترتكز عظمته على تحويل المضمون الثابت الذي يقع بين يده الى شكل متجدد.

وعلاوة على كل هذا وذاك يبدو أن ماهر فريد ظن أن تأثر الشاعر، أي شاعر،

بأليوت يأتي من خلال فهم واستيعاب أليوت وشاعريته. وهذا في اعتقادي وهم شائع يأتي من الخلط بين النقد والإبداع. بعبارة أخرى إن فهم شعر أليوت (وهذه مسألة نسبية طبعاً) لا يعني بالضرورة القدرة على الإنتفاع من هذا الفهم في شعر جديد يكتبه الشاعر المتأثر بأليوت. ومن هنا يحتاج تقييم ماهر فريد الى توضيح بالنسبة لملاحظته على الصفوة التي اعتقد أنها استطاعت الإمساك بتلابيب أليوت. فما من شك مثلاً أن صلاح عبد الصبور فهم أليوت وتعرف على مواقع القوة في شعره. ولو نظرنا مثلاً إلى مناسبتين فقط كتب فيهما عبد الصبور عن أليوت لوجدنا أن عبد الصبور كان على إدراك معقول بقدرة أليوت الفنية. هذه مثلاً مقالة بعنوان «قراءة جديدة لشعر أليوت» ظهرت في مجلة المجلة (١٩٧١) تبين تذوق عبد الصبور لأليوت وتعرفه على «ولع أليوت بالتضمين وعمق الثقافة واتساعها، والإتكاء على الأساطير والقصص القديمة، والجرأة اللغوية في استعمال بعض الألفاظ التي كان القرن التاسع عشر يعدها ألفاظاً غير شعرية، لدخولها الملح في الحياة اليومية[٨] وفي معرض تعليقه على «الرجال الجوف» التي يقدم ترجمة لها في المقالة نفسها يلاحظ عبد الصبور تأثر أليوت بشكسبير وخصوصاً بالموقف الهملتي حيث يشير إلى «موقف التردد بين الفعل والأحجام عن الفعل» وإلى الصيحة المحورية «هل أجرؤ.. هل أجرؤ!» وإلى المونولوج الحزين الذي يعبر فيه عن التردد والذي حاول عبد الصبور نفسه أن يستغله في قصيدته حيث يقول أليوت «لا، أنا لست الأمير هاملت ولم يعن بي أن أكونه».

أما المناسبة الأخرى فهي عرض قدمه عبد الصبور لكتاب السيرة الذاتية الذي كتبه ماثيوز وظهر العرض تحت عنوان «شاعر وثلاث نساء» نشر في كتاب جمع فيه عبد الصبور بعض كتاباته النقدية القصيرة. وفي هذا العرض يتحدث عبد الصبور بشاعرية أخاذة عن حياة الشاعر الخاصة التي لا بد وأنها مصادر شعره، ويبدو أن عبد الصبور صنع من المناسبة فرصة عبر فيها عما يكنه للشاعر العظيم من تقدير واحترام، ويخلص القاريء من هذا العرض وكأن عبد الصبور ينوي كتابة سيرة ذاتية عمادها تذوقه الخالص لأليوت.

وليس من الإنصاف أن نتحدث عن عبد الصبور وأليوت دون الحديث عن مسرحية «مأساة الحلاج» التي تعتبر إنجازاً فنياً مرموقاً لعبد الصبور، وقد تجنبت الحديث عنها لأكثر من سبب. أولاً لأنني أعتقد أن تأثر عبد الصبور بمسرحية أليوت «جريمة قتل في الكتدرائية» هو أمر مبالغ فيه، ونحن نعلم أن المصدر الأصلي لحلاج عبد الصبور هو مأساة الحلاج التي يتحدث عنها تاريخنا بإبعادها المأساوية المعروفة، أي أن مضمونها في التراث العربي الإسلامي كان جاهزاً لعبد الصبور. وربما تشجع عبد الصبور عندما رأى أليوت يصنع مسرحية شعرية من مضمون مشابه (وتاريخ أوروبا مليء بأنواع الإضطهاد الديني الذي يكفي عدة مسرحيات من هذا القبيل) فيه مقومات المسرحية. وفي اعتقادي

أن عبد الصبور نجح في هذه المسرحية لإعتماده على الموروث المحلي في الدرجة الأولى، ولا أعتقد أن موروث أليوت في هذه المسرحية يشكل أكثر من رافد ثانوي، ومهما يكن الأمر فتأثر عبد الصبور بأليوت مسرحياً لا يدخل مباشرة بتأثره بشاعرية أليوت.

ومع كل هذا فلو نظرنا الى ترجمة عبد الصبور لوجدنا أن استعمال أليوت لبعض تلك الألفاظ «الخالية من الشاعرية» على حد قوله، لم يأت عرضاً، بل جاء من خلال تقنية أضفت على تلك الكلمات شحنات جديدة غيرت وجودها القاموسي واستعمالها في الماضي. كذلك ظن عبد الصبور، مثل عدد من الشعراء المحدثين، أن الشعر الحر هو أشبه بالنثر الذي لا يخضع لقيود الشعر التقليدية. ولو لم يكن الأمر عند عبد الصبور كذلك لما ترجم «أغنية العاشق بروفروك» التي يصفها (عبد الصبور) بواسطة العقد وبمعلقة، ترجمة باهتة بعيدة كل البعد عن أليوت وشاعريته. هذا نموذج من الترجمة، اخترته عشوائياً:

وفي الحق، سيظل هناك وقت
وقت للدخان الأصفر الذي ينزلق على مدى الشارع
حاكا ظهره في زجاج النافذة
.. ..

وهكذا تتحول القصيدة إلى قطعة نثر فرغتها الترجمة من كل جمالياتها التي لم تكن خافية على عبد الصبور قبل الترجمة. وربما يدلنا هذا باختصار على أن التعرف على الشاعرية الفذة لا يؤدي في النهاية أو بالضرورة إلى الإنتفاع بها أو منها في إبداع الشعر أو حتى في ترجمته.

وفي معرض تعليقه على بروفروك، موضوع القصيدة التي ترجمها، يقول عبد الصبور «أن بروفروك يدخل في تجارب الأنبياء دون نبوة». ومن قبيل المفارقة فإن هذا القول يمكن أن ينطبق على من يدخل في تجارب الشعراء الكبار أمثال أليوت، وحبذا لو استبدلنا هذا القول بتشبيه الأوزة البرية.

ومن المعروف أن الترجمة الأدبية، وترجمة الشعر خاصة، محك رئيسي لقدرة الشاعر على دخول التجربة الشعرية لغيره. فمن النصائح الهامة التي وجهها پاوند إلى الشعراء الناشئين، هي القيام بترجمة كتاب على الأقل له علاقة مباشرةبالشعر، وذلك تمهيداً لإنطلاقه في كتابة الشعر. كذلك كان يؤكد على الشعراء المحدثين في مناسبات كثيرة ضرورة التدريب على نقل أشعار غيرهم إلى لغتهم من أجل التمرس في ميدان الإيقاع والنغم لموروث شعري غير موروثهم، أملاً في إثراء ما سيكتبون من شعر نتيجة لذلك.

وكأن السيّاب كان على وعي بهذه النصيحة، حيث قام في بواكير حياته بترجمة العديد من القصائد التي كتبت بلغات أجنبية. فعلى سبيل المثال قام بنقل مجموعة

القصائد الشعرية لعدد من مشاهير شعراء العالم إلى العربية نشرت تحت عنوان «قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث.»

وتتصدر هذه المجموعة قصيدة «رحلة المجوس» التي نحس عند قراءتها بقدرة السيّاب على دخول تجربة أليوت دون الإنتقاص من قدرها. وقام السيّاب أيضاً بتجربة مماثلة وهي ترجمة قصيدة پاوند «رسالة زوجة تاجر النهر» التي نشرت ضمن نفس المجموعة من القصائد المختارة(٩).

* * *

ويمكن القول أن تأثير شاعر كبير مثل أليوت على غيره لا بد وأن يخضع إلى تمحيص وتحليل خاصين، كي لا تختلط الشهرة بالتأثير ولئلا نظن أن فهم الشاعر والتعرف على شاعريته يؤدي بالضرورة إلى القدرة على الإستفادة من شعره من قبل المتأثرين به. ولا يخفى علينا أن أليوت وصل إلى قمة الشهرة عند الشعراء والكتاب العرب الذين وجدوا فيه مناراً رائداً في الحداثة التي نشدوها، حيث أن الإقبال على أليوت، كما نعلم، تزامن مع الإتجاه إلى الجديد والبحث عن عناصر الحداثة وروادها، ولهذا نرى الولع بالشاعر قد بدأ في منتصف هذا القرن، أي بعد ربع قرن من ظهور «الأرض اليباب.»

وكثيراً ما تؤدي شهرة الشاعر الكبير إلى الإعتقاد بأنها تجر معها تأثير ذلك الشاعر على شعر من شهره ولهذا كثر الحديث عن تأثير أليوت على الشعراء العرب ـ ذلك الحديث الذي هو في مجمله لا يزيد عن رغبة جامحة في التعبير عن إعجاب أو دهشة انتقلت الى العاملين بها دون وعي بدقائق الأمور. ولعل هذا هو السبب الذي حدا بلويس عوض كما يلاحظ ماهر فريد إلى أن يقول عام ١٩٦٢ بأن الحديث عن أليوت في العربية يجعلنا نعتقد وكأن الشعر الإنجليزي قد انتهى به، مع أن لويس عوض كان قد ذكر قبل اثني عشر عاماً في كتابه الأدب الإنجليزي الحديث الذي نشر بالعربية في القاهرة عام ١٩٥٠، أن أليوت أعظم شاعر انجليزي. لا بد وأن لويس عوض قد لاحظ المبالغة التي أحاطت بأليوت في الستينات حتى خرج علينا برأي لاحق مخالف لرأي سابق له.

ومن الجدير بالذكر أن لويس عوض كان أول من ترجم الأرض اليباب وقد ظهرت الترجمة في مجلة شعر (خريف ١٩٦٨، ١٠٧ ـ ١٢٤). ورغم أن هذه الترجمة كان لها السبق في تقديم أليوت للقاريء العربي إلاّ أنها لم تنقل روح أليوت بشكل عام ولا روح «الأرض اليباب» بشكل خاص. وتتغلب عليها الترجمة النثرية وفي أحيان كثيرة العامية التي تفقد القصيدة دلالاتها الشعرية، ويبدو أن شهرة الترجمة في الستينات جاء إمتداداً لشهرة أليوت. ويكفي أن نعلم أن لويس عوض قد جار على القصيدة في أهم

مواقعها. فقد فات عليه مثلاً أن أشعار حديقة الزهور حوار بين اثنين عاشقين فترجمها جميعاً على أن الفتاة هي المتكلمة في أهم مقطع في القصيدة، وبذا أضاع ملاحظة تتعلق بالمرتكز الرئيسي الذي يحتم النظر إلى صورة حديقة الزهور كاستمرار للمشهد الذي يسبق هذه الصورة مباشرة، والذي يقتطفه أليوت من أوبرا ڤاجنر، كما هو مشار أعلاه، فحسرة ترستان الذي يحرم حتى من خبر يحمله اليه البحر عن عشيقته أيسولدا تعادل في مرارتها خيبة العاشق في حديقة الزهور، وقد فات على لويس عوض الإرتباط العضوي بين المشهد والصورة فجاءت ترجمته كالتالي :

«منذ عام كان زهر الياسنت
ذراعاك مليئتان وشعرك مبتل،
عجزت عن الكلام، وكلت عيناي،
فلم أكن بالحية ولا بالميتة، ولم أعرف شيئاً» . . .

هذا السطر الأخير هو الذي يدلل على عدم متابعة لسياق الحوار، فالرجل لا المرأة، هو الذي أصبح معلقاً بين الحياة والموت وعاجزاً عن معرفة أي شيء وهذا هو الرمز الذي تحكم في القصيدة من أولها إلى آخرها، كما نعلم.

ويبدو الضعف جلياً في ترجمة الجزء الهام من القصيدة «ماذا قال الرعد» حيث تتحول اللغة الشعرية المكثفة الى نثر صحفي تضيع فيه الروابط المحكمة التي تكّون عصب القصيدة : فلحظة الإنعتاق والتحرر الرهيبة تتحول إلى لحظة استسلام وهكذا.

وغالباً ما تؤدي الشهرة الى التعبير الخطابي الذي يحّول شِعْرَ الشاعر الكبير إلى نثر يهدف الى نقل شاعرية هذا الشاعر من خلال فنون الخطابة، ومهما بلغ تأثير الخطاب النثري فإنه يظل وهماً بعيداً عن الوصول إلى الشعر أو الشاعر نفسه، بل أنه يقف حاجزاً في وجه التأثر الفعلي، وهي ظاهرة تتشكل عندما يذيع صيت شاعر أو كاتب، حيث يكثر المغنون له، وتبرز الدوافع المختلفة للكتابة عنه. ألم يحصل مثل هذا بعد أن اشتهر السيّاب في الستينات ولا أدل على ذلك من المقالة التي افتتح بها أدونيس العدد الثالث من الآداب (آذار ١٩٦٧) والمقالة في مجملها خطابة أدونيسية وكأنها قصيدة نثرية كتبها أدونيس (ربما على غير وعي بذلك) رداً على شاعرية السيّاب، والنتيجة أن السيّاب مثل أليوت أصبح يتمتع بسمعة أبعدت القاريء عن شعره، أو لنقل أنها كانت وما زالت على حساب الشعر نفسه[١٠].

ويمكننا القول أن أمر التأثير في هذا المجال يخضع لمستويات متفاوتة إحداهما الشهرة وثانيهما القدرة على فهم الشاعر (نسبياً) وثالثهما القدرة على استثمار كل هذا وذاك وتحويله الى شعر أصيل ينطق باسم الشاعر المتأثر، وهذا الأخير هو الذي أود أن يكون مرتكزاً للحديث عن التأثر شعراً. وبالإمكان توضيح هذا الأمر من تعليق للأستاذ مودي

على قصيدة أليوت «رماد الأربعاء» حيث يقول «أن القصيدة ليست تعبيراً عن تجربة الحب بل هي نظام محكم يهدف إلى التحكم وتحويل المشاعر الملحة الى شكل آخر خارج نطاق التجربة نفسها»[١١]. وهذا في اعتقادي هو الذي يضع حداً بين الإنبهار بشاعر والتأثر به حتى لو وصل التأثر به الى التعامل مع شعره بدرجة واعية من الفهم.

وعودة أخرى الى عبد الصبور وأليوت وإلى طريقة تأثر كل منهما بأليوت تبين لنا الفرق بين التأثر الذي لا يتعدى مجرد الوعي بشعر الشاعر وبين تحويل هذا الوعي إلى شعر جديد. هذا هو عبد الصبور في مقالته عن أليوت التي سبق ذكرها «قراءة جديدة لشعر أليوت» يبرز أهم المصادر في شعر أليوت ويوضح لنا أهمية المقتطف الذي يتصدر قصيدة بروفروك. والمقتطف عن دانتي في الأنشودة السابعة والعشرين من «الجحيم» حيث يتحدث جويدو إلى دانتي مبيناً رغبته في التوبة عندما أصبح راهباً. ويكمن السر في صراحة جويدو هذا يقينه أن دانتي لن يعود يوماً إلى الحياة الدنيا وبهذا لا تكشف أسراره لأحد غير دانتي وهذا ما يقوله جويدو لدانتي: «لو أني اعتقدت أن اجابتي كانت لشخص سيعود إلى الدنيا لبقيت هذ الشعلة دون أن تهتز، ولكن لما لم يكن قد رجع أبداً من هذا العمق إنسان حي، لوصح ما أسمع، فإني أجيبك دون أن أخشى سوء السمعة»[١٢].

هذا هو بروفروك وهذه هي صورته التي تتكرر في أشعار أليوت: صورة متحدث ينتابه الشك في القدرة على التعبير والرعب في كشف هويته لعالم لا يرحم، ولا يقدر، ولا يستجيب للصدق والصراحة ولا يتعاطف مع الضعف الإنساني، فتظل دراما العزلة مستمرة ما استمرت الهوة بين الفرد المفرط في الحساسية والعالم الذي ينكر على الفرد حقه في الإحساس والتعبير عن نفسه. وهذه قضية الشاعر قديماً وحديثاً وعلاقته مع العالم الخارجي. وهي قضية تنبه عبد الصبور إلى أهميتها وهو يقدم لنا قصة ليعازر مع الموتى التي استخدمها أليوت، ولولا أهتمامه الخاص بهذه القضية لما تجشم شأن البحث عن أصلها وهذا هو ملخص عبد الصبور للقصة: «كان رجلان ماتا احدهما غني يلبس الأرجوان والبز، وثانيهما مسكين اسمه لعازر الذي طرح عند بابه مضروباً بالقروح ويشتهي أن يشبع من الفتات الساقط من مائدة الغني، بل كانت الكلاب تأتي وتلحس قروحه، ومات الغني أيضاً ودفن. وشقى الغني في الجحيم وتنعم لعازر في النعيم، فطلب الغني من ابراهيم أن يبعث لعازر مرة ثانية الى الحياة لكي يخبر أشقاءه بمصائر الموتى، فأجابه ابراهيم بأن الناس غفل عن الموعظة حتى من الأنبياء، فما بالك بموعظة رجل فقير..»[٣].

بعد هذه المقدمة يقتطف عبد الصبور الأبيات المعنية في بروفروك وهي:

«لأقول أنا ليعازر جئت من الموتى
جئت لأقول لكم جميعاً، لأقول لكم جميعاً»

ولا بد وأن عبد الصبور وجد في شعر أليوت قضية من أهم القضايا، ألا وهي قصة الغيب واسطورة الرجوع بعد الموت إلى الأحياء لمعرفة أسرار الكون التي تخفي علينا ونحن أحياء. وقد اشتهرت عبارة كورتز المشار اليها أعلاه لأنها عبارة وصلت الى كورتز من عالم الموتى وهي ملخص رحلة الإنسان في الحياة الدنيا، يستشف أسرارها وهو يشارف على الموت وأثارت أعجاب الروائي، مارلو بسبب قدرة كورتز على التماسك في وجه الظلام وبناء جسر (أساسه من الموهبة التعبيرية) يصل بين الحياة والموت.

وفي اعتقادي أن هذه القضية التي أمسك بتلابيبها عبد الصبور من بروفروك هي التي الهمته "مأساة الحلاج" لا جريمة قتل في الكتدرائية التي كثيراً ما تنسب إلى عبد الصبور كمصدر رئيسي لمسرحيته.

ونظرة الى السيّاب وتأثره بأليوت مقارنة بعبد الصبور ترينا أن السيّاب قد حول هذه القضية الى صورة ساهمت في البنية العضوية التي تشكل «جيكور والمدينة». هذا ما يقوله السيّاب عن دروب المدينة التي تناهض في صورتها جيكور:

دروب تقول الأساطير عنها
على موقد نام: ما عاد منها
ولا عاد من ضفة الموت سار،(١٤)

ولو نظرنا الى المقطعين الأولين في «بروفروك» والأولين الآخرين في «جيكور والمدينة» لاتضح لنا كيف أن السيّاب حول الصورة الكئيبة للدروب في المدينة التي تعرف عليها في أليوت إلى صورة مماثلة ولكنها جديدة كل الجدة حيث أنها صهرت صورة أليوت وأخرجتها صورة تلائم متطلباته الفنية.

وهكذا تبدأ صورة الدروب في المدينة عند السيّاب:

وتلتف حولي دروب المدينة:
حبالاً من الطين يمضغن قلبي
ويعطين، عن جمرة فيه، طينة،
حبالاً من النار يجلدن عُرْيَ الحقول الحزينة
ويحرقن جيكور في قاع روحي
ويزرعن فيها رماد الضغينة
دروب تقول الأساطير عنها
على موقد نام: ما عاد منها
ولا عاد من ضفة الموت سار(١٥)
.. ..

ومن الملاحظ أن الشاعر في «جيكور والمدينة» استبدل موتيف الضباب والدخان في مدينة أليوت بالطين الذي يبعث على انقباض مماثل لذلك الإنقباض الذي يؤتي من ضباب المدينة ودخانها في «بروفروك»، ويتحول الطين الى حبال نارية جلادة مثل ما يتحول الضباب والدخان إلى حبال خانقة في دروب ملتوية لا أول لها ولا آخر، وهي صورة تبين الضياع والضجر في ليل المدينة المكروب الذي يغيب في دروبه الإنسان الى غير رجعة. وتذكرنا صورة المدينة عند السيّاب بصورة المدينة الزائفة في «الأرض اليباب» وبصورة الصخرة الصماء في نفس القصيدة التي تنتظر الغيث وهي صورة بارزة في قصيدة أليوت. يقول السيّاب:

كأن الصدى والسكينة
جناحا أبي الهول فيها، جناحان من صخرة في ثراها دفينة
فمن يفجر الماء منها عيوناً لتبني قرانا عليها؟
ومن يرجع الله يوماً إليها؟

ومن الصور الموازية عند السياب لصور أليوت هي صورة المساء الشائعة في القراءات النقدية لقصيدة «بروفروك» التي تقع في البيتين الثاني والثالث:

عندما يعرض المساء تحت السماء
مثل مريض مخدر فوق منضدة التشريح

أليس من المحتمل أن تكون هذه الصورة في مجملها على الأقل في ذهن السيّاب عندما نحت صورة يمتد مداها بين هذه الصورة وصورة الصخرة الصماء في الأرض اليباب حيث يقول:

وفي الليل، فردوسها المستعاد،
إذا عرض الصخر فيها غصونه
ورص المصابيح تفاح نار
.. ..
وتخضل من لمسها، من ألوهية القلب فيها، عروق الحجار؟[١٦]

وفي الختام أود أن أقول أن ماهر فريد محق أن القلة القليلة هي التي استطاعت أن تسبر غور أليوت وشعره، وليتني أستطيع أن أضيف هنا، وربما يوافقني ماهر فريد، أن القلة القليلة هي أيضاً استطاعت أن تصل إلى أعماق السيّاب. وقد حاولت أن أفعل مع السيّاب مثل ما فعل ماهر فريد مع أليوت أن استعرض ما كتب وقيل عنه حتى من الذين عرفوه شخصياً عن كثب فوجدت أن إحسان عباس ينتمي الى القلة القليلة التي استطاعت أن تقدم السيّاب الينا بما يرضي الموضوعية والإبتعاد عن الرومنتيكية، وقد

فعل إحسان عباس بالسيّاب كما فعل أليوت بالمساء في المدينة، وبيّن لنا أنه ليس شيئاً رومنتيكياً رغم كل الإعتبارات التي تدعونا إلى اعتباره كذلك، وفي الوقت ذاته ليس هذا انتقاصاً من قدر أحد.

وفي أواخر الستينات قدم الينا إحسان عباس كتابه :*بدر شاكر السيّاب : دراسة في حياته وشعره*(بيروت، دار الثقافة ١٩٦٩)، ذلك الكتاب الذي اعتقد أنه يقدم دراسة متميزة بالموضوعية والإتزان. ولا تعادلها دراسة أخرى عن السيّاب سواء ما كان لها سابقاً أو ما أصبح لاحقاً منها.

هذا مثلاً ما يقوله إحسان عباس عن «أنشودة المطر» التي عنتنا أكثر من غيرها : «وتعتمد الإثارة فيها على السحر البدائي الكامن في اللفظة، فاللفظة المتكررة هي التعويذة التي يرددها الشعر القديم، أو هي «افتح يا سمسم» كلمة السر التي تنفتح على وقعها مغيبات النفس. وهذه اللفظة هي «عراق» في القصيدة الأولى، وصنوها «نقود»، وفي القصيدة الثانية «مطر» وليس لها صنو منفصل، وإنما تحمل صنوها عراق في ذاتها حمل الأم للجنين»(١٧).

ورغم كل ما يمكن أن يكون خلافاً بيني وبين إحسان عباس وهو أن المطر في الأنشودة ما هو إلاّ «إثارة» وليس حقيقة، إلاّ أنني أعتقد أن ملاحظة إحسان عباس تظل كغيرها من الملاحظات في كتابه، نفاذة لا يسبر غور السيّاب وشعره أكثر منها.

ألا يمكننا أن نقول أن مقتطف إحسان عباس هو خير وصف لتأثر السيّاب بأليوت، ذلك النوع من التأثر الذي أشرنا اليه سابقاً بأنه تشرب روح أليوت لا استيعاب مضمونة. وما هذه الروح التي يمكن القول أنها تعانق شعره في مجمله ومن أوله إلى آخره؟

يجمع نقاد أليوت البارزين من هيوكنر إلى ديفيد مودي على أن شعر أليوت ينبعث من صوفية لها قدسية بدائية تتحدى المألوف بما فيها من قوة ورهبة وتلقائية وترتبط هذه الصوفية بالحضور الإلهي في هذا الكون، ويرتبط هذا الحضور بدوره بالكلمة. وغياب القدسية من هذا العالم يعني بالضرورة غياب الكلمة ويتحتم على الشاعر نتيجة لذلك البحث عن الكلمة التي تولد من رحم اللحظة الصوفية (المشار اليها أعلاه). وأكثر ما تظهر الإشارة واضحة إلى الكون والكلمة والبحث عن وجود الواحد في الآخر في قصيدة عنوانها "Choruses from the Rocks" (١٩٣٤) حيث يبين أليوت العلاقة الحميمة بين صوفية وقدسية الكلمة والسحر البدائي الذي ينشأ من جراء القدرة على الوصول الى تلك اللحظة الخالدة، والذي هو ما ينشده الشاعر. والذي يقرأ شعر أليوت بشيء من التمعن يدرك أن أليوت يرى الحياة متعلقة بين الكلمة والجهل بها، وأن الكلمة عنده هي التي تكون محملة بالإيحاء والإشعاع، ولهذا نجد شعره بالنسبة لمفردات الكلام

محدودة جداً في كمها، ولكنها بلا حدود في كيفيتها، وإن صح التعبير فإنه يمكن القول أن مفرداته الشعرية تركيبية وليست مضمونية. ولهذا نجدها تكون تركيباً من نوع السهل الممتنع، لا يقبل عليه إلاّ من عرف مسؤولية الكلمة. ومن المعروف أن الكلمة كانت في البدء أو في الحياة البدائية معبأة بالمسؤولية التي فقدتها على مرور الزمن ولذلك أصبح الشاعر مسؤولاً عن إرجاع الكلمة إلى مهدها البدائي بعد أن أصبح الإنسان بحاجة إلى زيادةعدد الكلمات للتعبير عما كانت تعبر عنه الكلمة الواحدة أو الكلمات المحدودة عدداً.

أليست «أنشودة المطر» مثل «الأرض اليباب» أو غيرها من قصائد أليوت مبنية على القدرة التركيبية للكلام، أو على ما يسميه إحسان عباس «السحر البدائي الكامن في اللفظة» وهي تسمية تدل على بصيرة نقدية نافذة لا أعرف بصيرة نقدية مثلها متكافئة مع شاعرية الشاعر. ولو لم يكتب إحسان عباس عن السيّاب إلاّ هذا الجزء البسيط لكان أكثر من أوفاه حقه.

ألا يمكننا القول أن الشاعر الكبير لا يؤثر حقاً إلاّ في شاعر كبير على درجة موازية له من الشاعرية، وفي هذه الحالة يمكننا أن نقول أن التأثر يتميز بأصالة تغني القاريء عن الرجوع إلى مصدر التأثر من أجل تذوق النص الجديد. وهنا تكون العودة إلى المصدر أو عقد المقارنة دليلاً يبين أن التأثر ينتمي إلى الأصالة، لا إلى التقليد الذي ربما طغى على كتابات أغلب الكتاب العرب الذين شدهم أليوت إليه بشعره أو بشهرته.

المصـــادر

١ - «أثر ت .س. أليوت في الأدب العربي الحديث» فصول يوليو ١٩٨١، ١٧٣.

٢ - "Modern Arabic Literature" in Critical Perspectives on Modern Arabic Literature, Issa J. Boullata (Washington: Three Continents Press, 1980), p.13.

٣ - «المنهج الأسطوري في الشعر المعاصر»، شعر، يناير ٢٩٦٤، ص٤٨.

٤ - المرجع نفسه ص٤٩.

٥ - ت.س. أليوت، «الأرض اليباب» الشاعر والقصيدة، بغداد : مكتبة التحرير، ١٩٨٦. لا ننكر تأثير هذا الكتاب على القاريء العربي حيث وجد فيه مرجعاً هاماً عن أليوت وقصيدته المشهورة. ويكفي أن نعلم أنه صدر في أكثر من طبعة حيث وجد رواجاً هائلاً عند القراء. وأنه لمن سوء الطالع ألاّ يتمكن ماهر فريد من الحصول على نسخة من الكتاب، كما يذكر هو بنفسه، حتى يعرضه على القاريء في مقالته التي كتبها عن «أثر أليوت في الأدب العربي الحديث».

٦ - Ezra Pound, ABC of Reading (London: Faber & Faber, 1951), p. 198.

٧ - «استشراق الشعر : دراسة اولى في نقد الشعر العربي الحديث» القاهرة، الهيئة المصرية، ١٩٨٥، ص١٧٦.

٨ - D. Moody, T.S. Eliot, Poet (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), p. 82.

٩ - «قراءة جديدة لشعر أليوت أغنيته حب ج الفردبروفروك» المجلة، فبراير ١٩٧١، ص٣.

١٠ - «قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث» (بغداد، ١٩٥٤؟) لمزيد من التعليق على ترجمة السيّاب لقصيدة أزرا پاوند أنظر ما كتبه الكاتب عن الموضوع :
"Pound in Arabic" Paideuma, Winter 1977, pp. 399-410.

ويبين الكاتب أن السيّاب قد تفوق على غيره من العرب كثيراً في ترجمة پاوند، حيث استطاع فعلاً أن يلتقط الإيقاع الشعري المطلوب في الأصل.

١١ - هذه بعض المقتطفات مما يمكن أن نسميه بالخطابة النقدية التي تهدف أكثر ما تهدف (بحسن نية طبعاً) الى ترويج أفكار الناقد على حساب شاعرية الشاعر :

«القصيدة عند السيّاب لقاء بين شكلٍ يتهدم وشكل ينهض. في هذه القصيدة ـ اللقاء يجد رمزاً لحياته وشعره معاً. وهو يعكس هذا الرمز، بنبرة حكيم مشرقي، في «القصيدة والعنقاء» : لا يكون الشاعر أو الشعر إلاّ إذا اغتسل من ركام العادة ـ يحترق بناره، ينبعث من رماده، وهكذا يتقطر الماضي كله في لحظة الحضور، ويكون التجدد و تولد القصيدة» ويستمر أدونيس في إفتتاحيته قائلاً :

«الحياة نفسها عند السيّاب قصيدة : لقاء بين شكل يتهدم وشكل ينهض إنها انبثاق أشكال لأنها إنهدام أشكال»... الأداب، آذار ١٩٦٧، ص٣.

نحن نعلم أن السيّاب قد تمرس وتدرج في دروب التراث قبل أن يصل إلى الحداثة ولولا تشربه روح التراث لما تشكل لديه الوعي بالحداثة، ولما استطاع أن يحول الروح التي تشربها من الماضي الى حداثة وحدّة. أي أن نهج السيّاب كان مبنياً على عملية تحويل (transformation) لا عملية هدم، كما يلاحظ أدونيس، ومنهجه هذا هو نفس المنهج الذي نهجه في التأثر بأليوت. أي أن الشعر أو الحداثة عند السيّاب هي روح تسري وتتحول وتتشكل دون الحاجة إلى معول هدام. وعندما بنى السيّاب حداثته لم يبنها على هدم الماضي ولا على تقليد الحديث وربما هذا هو الذي يميزه عن غيره حتى عمن يكتب عنه بإعجاب.

وأنه لمن قبيل المفارقة أن نجد السيّاب يخضع لنقد مغاير تماماً لنقد أدونيس. هذا هو جاك بيرك يعلق على «أنشودة المطر» في مقالته، عنوانها «ديالكتيكية الذات والطبيعة (قراءة في شعر السيّاب وأدونيس)» حيث نشرت في مجلة يرأس تحريرها أدونيس نفسه. ويقول بيرك «نجد في هذه القصيدة المشجية آثار الشعر القديم، حتى أن شعراء الطليعة يأخذون ذلك على السيّاب . . . ونلاحظ أن القصيدة، وإن كانت تعتمد على التفعيلة الحرة، تبدأ على غرار «القصيدة» القديمة، بالنسيب، تمجيد جمال المرأة، وجمال العيون التي ليست إلاّ رحيلاً صوب العتمات الوسيطة التي يلجأ اليها السيّاب لجوءه إلى سديم يريد أن ينتزع منه تهجئة القصيدة، أو تهجئة الأمل وإن شئتم تهجئة الأيديولوجيا» (مواقف، حزيران ١٩٧١، ص٥٢).

ورغم أن وجهة النظر هذه تبدو مناهضة في مضمونها لوجهة نظر أدونيس، إلاّ أنها تتفق معها في الأسلوب، فأدونيس يعتقد أن السياب يهدم الماضي، وبيرك يعيب على السيّاب التصاقه بالماضي : كلاهما ينكر على السيّاب القدرة التحويلية التي تغنيه عن الهدم والتقليد.

١٢ ـ Moody, pp. 141-42.

١٣ ـ صلاح عبد الصبور، ص٣.

١٤ ـ نفس المصدر، ص٥.
١٥ ـ ديوان بدر شاكر السيّاب (بيروت : دار العودة، ١٩٧١) ص٤١٤.
١٦ ـ نفس المصدر.
١٧ ـ نفس المصدر، ص٤١٥.
١٨ ـ «بدر شاكر السيّاب : دراسة في حياته وشعره» (بيروت : دار الثقافة، ١٩٨٣ طبعة خاصة) ص٢٠٧.

الأشعار وترجمات
القصائد بالعربية

The Portrait of a Lady

صورة فتـــاة
ت.س. أليوت

فـها أنتَ ذا ـ
فجرتُ ولكن في قطرٍ آخر
والعاهر، ثمّت، ميتة
(يهودي مالطة)

I

عشيَّةَ يوم من ديسمبر
ودخانٌ وسديمٌ يتشكَّلُ طوعاً كيف يشاء
قالت : «في هذا العَصْرِ هِئْتُ اليك»
وأربعةُ قناديلِ شموعٍ في عَتْمةِ غُرفة
أربعُ داراتِ ضياءٍ في سقف الغرفة
هو جوٌّ يحكي قبر (جوليت)
معدٌّ للقول وغير القول
كنا فيها ملتقيين نسمع معزوفة (پول)
من شَعر (پول) وأنامله ينساب العزف
قالت : «ما ألطف هذا اللحن، (شوبان) هذا روحُ
لا يُبعث إلّا بين صديق
صديقين اثنين، ثلاثة أصحاب، لا يعنيهم من أعياهم لمس جمالِ العَزْفِ
فراحوا في نقدٍ وحِوارٍ في دار الموسيقى»
ـ وهكذا يجري الكَلِمْ
بين الرغائب والندمْ
وبين رنَاتِ الكَمُنْ
البوقـــاتْ
واستأنَفـــت
«صاح، إنك لا تعرف معنى الصحبةِ عندي والأصحاب

ما أصعب أن نجد الأصحابَ، وما أندرَ
أصحاباً نلقاهم في هذا الزمنِ الصّعب
(أنا حقاً لا أبغي ... أعلمْتَ؟ بصيرٌ أنت لا أعمى!
يا لَطماحِـــك!)
ما أصعب أن نجد المرء فيه سجايا الصاحب
سجايا تحيا بها الصحبة
وحريٌّ بي أن أذكُر
ـ حياةٌ دون صداقاتٍ ـ يا لله كابوسٌ جاثم!»

بين أوتار الكماناتِ
ونشيجِ الأبواقِ
تقرع طبلاتٌ في رأسي
قرعاً مختلَّ الإيقاع،
يُرجِّعُ قرعاً فرداً ويُرجّعْ
قرعاً يصحّ فيه القول «لحنٌ زائف»
ـ دعنا نشمُّ الهواء، في ضوعة التوباك
ونستعيد تِذكاراتِنا العَزيزة،
ونناقش أحداثنا الأخيرة
ونضبط ساعتينا على الساعاتِ العامة
ونقعد نصف ساعة لنرشف الجِعَة

II

أزهارُ الليلكِ الساعةَ في أوجِ تفتّحِها
ولها في غرفتها زهرة ليلك
تلوى لما تحكي واحدةً بين أناملها
صاح، آهٍ لا تدري، لا تدري
ما هيةَ الحياة، كانت يوماً ملكَ يديك،
(وتلوي هوناً سوقَ الليلك)
فانسابت منك، انسابت منك
عهدُ الشباب عنفوانٌ، لا يعرفُ النّدم،
يسخرُ مما لا يراه».

لا بدَّ لِي أن أبتسم
وأمضي في ارتشاف الشاي
«غير أنَّ ابريلَ ساعة الغروب يوقظُ
الكوامن الدّفينة، وذكريات (العاشق) پارس في الربيع
أشعرُ أني في أنسٍ وسلامٍ، وأرى العالم
بالتالي طلْقاً نَضراً وفتياً».

ها قد عاد الصوت في عصرٍ من أغسطس
صوتٌ نشزٌ كأنغام كمانٍ مُتكَسِّر
«يقيني دوماً أنكَ دارٍ
بمشاعري الحرّى، يقيناً أنك دارٍ،
ويقيناً أن الخليج بيننا تجوزُهُ ذِراعك.

قويٌّ أنتَ، لا الجرح ينالك، لا ولا في عَقِبيك ضعفُ (أخيل)
فستمضي قدُماً، وعند الظَفَر
يمكنك القولُ: أفرادٌ كثرٌ قد خابوا.
بل ماذا أملك يا صاح، ماذا أملك
فأعطيكَه؟ ماذا تظفر من مثلي؟
إلاّ الصحبةَ ليسَ لها وإلاّ العطفَ
بهما تبلغُ نهايةَ المطافِ.
أنا ههنا قاعدةٌ، أعد الشاي للصَّحْب...»

أتناولُ قُبَّعتي، ماذا أفعل مرتاعاً كي أُصلِحَ
ما فاهَتْ؟
ستلاقيني كلّ صباحٍ في المتنزّه
أقرأ صفحة الرياضةِ والهزل
تلفِتني طُرَفٌ فيها
كونتيسة انجليزيةٌ تعتلي خشبة المسرح
يونانيٌّ يُقتل في حلبةِ رقصٍ بولنديّة
مختلسٌ بنكيٌّ آخر يعترف
لا تتغير قسماتي
أبقى أقرأ باستغراقٍ

حتى يعلو في الشارع صوتُ بيانو يصطخِبُ
فيرجِع لحناً مألوفاً مهترئاً
ويختلط الصخب بروح الزنبق في المتنزَّه
روحٌ يذكر بعض الناس بطيب الذكرى
أصوابٌ تياك الأفكار أم خطأ؟

III

ويطبقُ ليلُ أكتوبر، وأنا كالمألوف عائد
إلاّ من بعض القلق
أرقى السُلَّم وأديرُ البابَ مِقبَضَه
وكأني أرقى السُلَّمَ حبوا.
«أنت إذن ستسافر، آه فمتى الأوبة؟
سؤال بل هو لا يجدي
أنت لأنك لا تعرف
كم ستعلّمك الأيام».
وتغيضُ البسمةُ في تُحفِ المهجع.
«تقدِرُ أن تكتُبَ لي»
وتَملَّكني الزهوُ للحظة
هذا ما كشَفَتْ عنه النَّفسُ ليَ الآن.
«تساءلت مِراراً في أخَرَة
(وبدايتنا لا تعرفُ آخِرَتَنا)
لِمَ لَم نرق الى خِلينْ».
أنا إذْ ذاك كأني رجل يتبسمُ، يتلفّتُ
توا في الظّلمة، فيرى صورته في مرآة.
«كلّ الناس قالوا هذا، كلّ الأصحاب،
كانوا في ثقة أن سوفَ عُرانا
تتوثّق، وأنا نفسي مذهولة.
فلندَعِ الأمرَ الآنَ إلى الأقدار
ستكتبُ لي، على أية حال.
فعسى الأمر ما أفلت حتى الآن.
أنا ههنا قاعدة، أعد الشاي للصحب».

حَتمٌ أنْ أجتَلِبَ فنونَ القول
كي ألقى تعبيراً . . . أرقص، أرقص
كذّب راقص،
وأزعِقُ مثل ببّغاء، وألغو لَغوَ القِرد.
دعنا نشمّم الهواء، في ضوعة التوباكِ

حسنٌ وماذا إن هي ماتت ذات عشية،
في عصرٍ أربد أدخَنَ، ومساءٍ أصفرَ وَرْدْ،
مُخَلِّيَةً إنْ ماتت قلمي في كفّي
ودُخانٌ يهبط من فوقِ السَّطح،
أنا في شكٍ، في تلك اللحظة
لا أعرف إذ ذاك بما أشعر أو أدري
سأكون حكيماً أو مأفوناً، على مهلٍ يأتي أو يُسرع . . .
وبعد، أتراها لم تعطَ الفرصة؟
هذي الموسيقى بعد النّزعِ تناسِبُ فيضَ الروح،
أما وأتى ذِكرُ الموت
ألِيَ الحقّ أن أتبَسَّم؟

* * *

La Philia Cha Piange

الفتاة الباكية
ت.س. أليوت

يا غادة أنى لي أن أسميك . . .

قفي على المِرقاةِ العليا في الدَّرجِ -
استندي إلى أصيصِ الحديقة -
انسجي في شعرك ضوءاً ضوء الشمس -
ضُمّي باقة زهركِ مرتاعة -
ألقيها أرضاً شاردةً
والرفض الهائم في عينيك :
انسجي في شعرك ضوءاً ضوء الشمس.

أدعوه كذلك أن يهجرها
وكذلك أستدعي وِقفتها وأساها
يبدو الفراقُ مُحتَّما
فراق الروح للجسد الذاوى الطَّليح
وفراق اللب للجسم الطريح
أن أرى، كان عليّ، درباً رخياً هيّنا
تلتقي نفسي فيه بنفسي
تصالحها بالبسمة العارضة
هي راحت مع أجواءِ الخريف
واستبدَّت بخيالي أياماً عديدة
وساعاتٍ مديدة :
يا لغِدائرها فوق ذراعيها يحتضنان الزّهر.
يا نفسي كيف أجتمعا ما أروع
حتماً ضيعت الإيماء والوضع الآسر :
ما انفكت تلك المرئيات تعاوِدني
في جوفِ الليل تسهِّدُني وحين القيلولة.

* * *

The Wasteland
V. What the Thunder Said

ماذا قال الرعد
ت. س. أليوت

فبعد أن حمّر ضوء الشعلة وجوها عَرِقة
وبعد جليد الصمت في الحدائق
وبعد الألم الممضّ في بقاعٍ صخرية
الصراخ والعويل
سجن وقصر وهزيم
رعدُ ربيع على جبال بعيدة
من كان على قَيْدِ الحياة أصبح الآن في ذمةِ الزمن
ونحن من كنا أحياء أصبحنا نحتضر

* * *

لا ماءٌ هنا بل صخر
صخرٌ لا ماء وطريقٌ رملية
طريقٌ تلتوي في محازِم الجبال.
جبالٌ من صخر ما فيها قطرة ماء
لو فيها ماء لأرحنا وشربنا
لا راحةَ بين الصخر ولا تفكير
بل عَرَقٌ جَفٌّ وأقدام قد ساخت في الرمل
ماءٌ ليت هنالك ماءٌ بين الصخر
ليت هنا غير فم الجبل الأجرد أشفى لا ينفث
هنا لا يقدر أحد أن يقف أن يرقد ولا أن يقعد
لا يجد المرء في الجبال حتى السكون
بل رعداً صلفاً عقيماً
ولا يخلو المرء في الجبال لنفسه
بل يرى وجوهاً حُمراً متجهمة هازئة تتلصص
من أبواب بيوت اللّبن المتصدّع

لو كان هنا ماء
ولم يكن الصخر
لو كان هنا الصخر
وكان الماء أيضاً
وكان الماء
جدولاً
ضحضاحاً بين الصخر
لو كان صوت هنا غير خرير الماء
لا صوت الجدجد
بالهشيم يغني
ولكن لو كان خرير الماء على صخرة
حيث سماني يشدو على شجرة صنوبر
قطرات قطرة قطرة قطرة تعقبها قطرة
لكن لا ماء هنا

* * *

من ثالثنا يمشي دوماً بإزائك
إن أُحصي أجد اثنين مجتمعين فقط
غير أني لما أنظر قُدُماً عبر الشِعب الأبيض
أرى دوماً شخصاً آخر بإزائك
يخطر مختمراً بخمار بنّي أو برنس
ما أدري أرجل هو أم امرأة
ـ لكن من ذاك الواقف بإزائك؟

* * *

ما ذاك الصوت يملأ الفضاء
ولولة نواح الثكالى
من هذه الجموع الحاشدة ذات الرؤوس المغطاة
تملأ السهول الرحيبة، تتدعثر في أرض متشققة
يطوقها الأفق الممتد فحسب
ما تلك المدينة في ذرى الجبال
صدوع ترميمات وانفجارات في الجو البنفسجي
بروج منهارة

القدس أثينا الإسكندرية
ڤينا لندن
لا يعقل

* * *

نشرت امرأة غديرتها السوداء
ورفت أوتار المزهر لحناً واهناً
وخفافيش سيماها سيماء الأطفال تطايرت في ضوء بنفسجي
صفرت، خفقت أجنحتها
زحفت صببا على جدار أسود لونه
وتصعدت في الجو أبراج منقلبة
قارعة أجراساً تذكّر بالماضي، وتحفظ الساعات
وأصوات الخزانات الخاوية والآبار الناضبة

* * *

في تلك الهوة بين الجبال
وفي نور القمر الخافت، يوسوس العشبُ
فوق القبور الدائرة، على مقربة من الكنيسة
هناك كنيسة خاوية، صارت مأوى الريح
ذهبت منها نوافذها، ويتطوح بابها
وعظام نخرات لا تملك أن تضرّ أحدا
ما غير الديك يصيح على أعلى الشجرة
كوكو ريكو كوكو ريكو
حين وميض البرق وتهب ريح رطبة
تجلب المطر

* * *

غارت (جانجا) وأوراق الغاب
العطشى هفت للغيث، والسحب السود
تلاقت بعيداً فوق هيمافا
وتحفزت الغابة والصمت يعلوها كالسنام
نطق الرعد بعد إذ فقال
يا صاح ذا ألا
هب ما كنا أعطيناه
ما أدريه، أتدريه؟

تهزّ قلبي لحظة انعتاق
جريئة رهيبة جسور
لا نكوص عنه
من زمن العقل والفطانة
فبذا وعليه حيينا
وهذا ما يسقطة الناعون
وما يضيع بين ذكريات يسدي حولها عنيكب شقيق
وما لا نجده تحت أختام يفضها محام معروق
في غرفنا الخاوية
قال : هب
قال : أعطيت، سمعت صوت المفتاح
يدور في القفل دورة، دورة واحدة فقط
فصرنا نفكر في المفتاح، وكل في زنزانته
يفكر في المفتاح، وكل محبوس في سجنة وتسري الشائعات أثيراً عند هبوط الليل فتبعث
حيناً أملاً في قلب كوريولانس الكسير
قال : هب
قال : أعطيب، إنقاذ الزورق
محبوراً ليد بحار يحسن
فن الإبحار وضرب المجداف
وكان البحر رخياً، وما لقلبك إلاّ أن ينقاد رضياً
إذ يدعى، يخفق طائعاً
لا يد مقتدرة
قعدت عند الشط
أصطاد وخلفي سهل جدب يمتد
أن أعجز عن تنظيم الدنيا ألاّ أفلح في تنظيم دياري؟
جسر لندن ينهار ينهار ينهار
يتواري في نار التطهير
يا عصفور الجنة، يا عصفور الجنة
أمير الكوتيين في البرج المتداعي
هذي الشظايا تتكسر دونها خرائب روحي
لا بد من تدبر أمرك، إذن أعاد الجنون الى هيرونيمو
أعط، تعاطف، سيطر
سلام سلام سلام

أنشودة المطر

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر،
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر
يرجه المجذاف وهناً ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما، النجوم ...

وتغرقان في ضباب من أسىً شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء،
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف،
والموت، والميلاد، والظلام، والضياء؛
فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء
ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر ...
وكركر الأطفال في عرائش الكروم،
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر ...
مطر ...
مطر ...
مطر ...
تثاءب المساء، والغيوم ما تزال
تسحّ ما تسحّ من دموعها الثقال.
كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:
بأن أمه ـ التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال
قالو له: «بعد غدٍ تعود ..» ـ
لا بد أن تعود
وإن تهامس الرفاق أنها هناك

في جانب التل تنام نومة اللحود
تسف من ترابها وتشرب المطر؛
كأن صياداً حزيناً يجمع الشباك ويلعن المياه والقدر
وينثر الغناء حيث يأفل القمر.
مطر . .
مطر . .

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟
بلا انتهاء ـ كالدم المراق، كالجياع،
كالحبّ، كالأطفال، كالموتى ـ هو المطر!
ومقلتاك بي تطيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار،
كأنها تهم بالشروق
فيسحب الليل عليها من دمٍ دثار
أصيح بالخليج: «يا خليج
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى!»
فيرجع الصدى

كأنه النشيج:
«يا خليج
يا واهب المحار والردى . . .»

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال،
حتى إذا ما فض عنها ختمها الرّجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثر.

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئن، والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع،
عواصف الخليج، والرعود، منشدين:

«مطر ...
مطر ...
مطر ...
وفي العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوان والحجر
رحىً تدور في الحقول ... حولها بشر
مطر ...
مطر ...
مطر ...
وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموع
ثم اعتللنا - خوف أن نلام - بالمطر ...
مطر ...
مطر ...
ومنذ أن كنا صغاراً، كانت السماء
تغيمُ في الشتاء
ويهطل المطر،
وكلَّ عام - حين يعشب الثرى - نجوع
ما مرَّ عامٌ والعراق ليس فيه جوع.
مطر ...
مطر ...
مطر ...

في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنَّة الزّهر
وكلِّ دمعةٍ من الجياع والعراة
وكلّ قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتي، واهب الحياة!
مطر ...
مطر ...

مطر . . .
سيُعشب العراق بالمطر . . .»

أصيح بالخليج : «يا خليج . . .
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى !»
فيرجع الصدى
كأنه النشيج :
«يا خليج
يا واهب المحار والردى».
وينثر الخليج من هِباته الكثار،
على الرمال، : رغوه الأجاجَ، والمحار
وما تبقى من عظِام بائسٍ غريق
من المهاجرين ظلّ يشربُ الردى
من لجّة الخليج والقرار،
وفي العراق ألف أفعى تشرب الرَّحيق
من زهرة يربُّها الفرات بالندى
واسمع الصدى
يرنّ في الخليج
«مطر . . .
مطر . . .
مطر . . .
في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزَّهر
وكلّ دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسامٌ في انتظار مبسم جديد
أو حُلمةٌ توردت على فم الوَليد
في عالم الغد الفتيّ، واهب الحياة.»
ويهطل المطر . . .

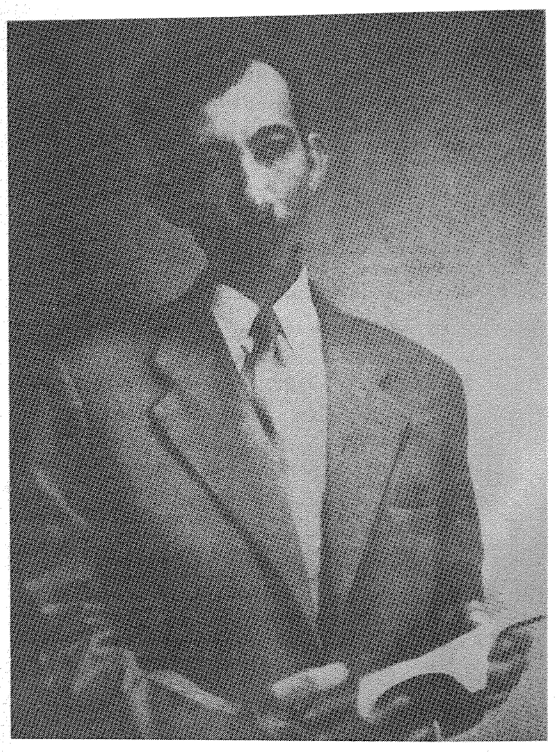

اليوت في شبابه

فيفيان اليوت شريكة حياته الاولى.





اليوت وزوجته فيفيان ١٩١٩



Badr Shakir al-Sayyab بدر شاكر السياب

OK from here on. I think.

After the torchlights red on sweaty faces
After the frosty silence in the gardens
After the agony in stony places
The shouting and the crying
~~Gardens~~ Prison and palace and reverberation
Of thunder of spring ~~of~~ over ~~the~~ distant mountains
He who was living is now dead
We who were living are now dying
With a little patience

Here is no water but only rock
Rock and no water and the sandy road
The road winding ~~about~~ above among the mountains
Which are mountains of rock without water
If there were water we should stop and drink
Amongst the rock one cannot stop or think
The sweat is dry and the feet ~~come to the top~~ are in the sand
If there were only water amongst the rock
Dead mountain mouth ~~with~~ of ~~carious~~ rotten teeth that cannot spit
Here one can neither stand nor lie nor sit
There is not even silence in the mountains
But dry sterile thunder without rain
There is not even solitude in these mountains
But red sullen faces sneer and snarl
From doors of mudcracked houses

من مخطوط " ماذا قال الرعد " بخط اليوت وتعليق باوند في أعلى الصفحة مجيزا هذا الجزء من "الأرض اليباب" مشيرا الى أنه ليس بحاجة الى تصحيح رئيسي مما زاد ثقة اليوت بهذا الجزء من القصيدة كما تدلل مراسلاته.

الأشعار وترجمات
القصائد بالانجليزية

And the Gulf scatters its many diffts
On the sands : salt foam and mother-of-pearl
And the remains of the bones of the emigrant,
Wretched and drowned, who drinks destruction
from the bottom and abyss of the Gulf,
While in Iraq, a thousand snakes drink nectar
From flowers watered by Euphrates.
I hear the echo ringing in the Gulf,
Rain ...
Rain ...
Rain ...

In every drop of rain
Red and yellow from the young flowers
And every tear of the hungry and the naked
And every drop that flows of the blood of men
Is a smile awaiting new lips
Or a dream glowing on the lips of the child,
In tomorrow's world the youth, the giver of life.
And still falls the rain ...

Rain ...
Rain ...

Ever since we were young the sky
Has been cloudy in winter
And fails the rain,
And each year, as the earth grows green, we starve :
No year passes without hunger in Iraq.
Rain ...
Rain ...
Rain ...

In each drop of rain
Red or yellow with the young flowers
And every tear from the hungry and naked
And every flowing drop of the blood of men
Is a smile awaiting new lips,
Or a dream glowing on the lips of the child
In tomorrow's world the youth, they giver of life !
Rain ...
Rain ...
Rain ...

Iraq will grow green with the rain ..."
I call out in the Gulf, "O Gulf,
O giver of pearl and of mother-of-pearl and destruction"
And the echo comes back
Like a web
"O Gulf, O giver of mother-of-pearl and of destruction"

Like a web :
"O Gulf,

O giver of mother-of-pearl and of destruction ..."
I seem to hear Iraq hoarding the thunder,
Storing the lightning in plain and mountain.
Should men break the seal
The winds will leave no trace of Thamud in the Valley,

I almost hear the palm-trees drink the rain,
Hear the villages groan and the emigrants
Struggling with ears and sails
Against the storm winds of the Gulf and the thunder, singing :
Rain ...
Rain ...
Rain ...

And in Iraq, hunger,
And the season of harvest scatters its fruits
to fill the crow and the locust
Granary and store ground.
In the mill that turns in the fields ... with men about it.
Rain ...
Rain ...
Rain ...

How many tears we shed that night of parting
And for fear of reproach we said it was the rain

The evening yawns and the clouds still pour their heavy tears.
As a child babbles before sleep
of the mother he has not found for a year
and when he asks and asks is told
"The day after tomorrow she will come back".
She must come back.
And if friends whisper that she is there beside the hill,
Sleeping the sleep of the grave, sinking in her dust and
Drinking the rain,
He is like a grieving fisherman who draws in his knot
cursing the waters and Fate,
And scattering his song as the Moon sets.
Rain ...
Rain ...
Rain ...
Do you know the sorrow which sends the rain ?
And how the gutters sob as the waters flow ?
And how the lonely feel desolation
Endless-like blood poured out, like the starving,
Like love, like children, like the dead, is the rain !
Your eyes appear to me with the rain.
Across the waves of the Gulf lightning speaks
the coasts of Iraq with stars and pearl-shell
As if for the dawn.
And night draws over them a veil of blood.
I cry in the Gulf "O Gulf,
O giver of pearl, and mother-of-pearl, and of destruction"
And the echo comes back,

Song of the Rain

by Badre Shakir El-Saggab

Your eyes are two palm-groves at dawn
or two battlements that the moon begins to leave.
When your eyes smile , vines burst into leaf
Lights dance like moons in a river
gently stirred by the oar at dawn .
In their two caves throb the stars
They are plunged in a transparent mist of sorrow
Like the sea as evening's hands wonder over it
When Winter is warm and Autumn shivers
And there is death and birth, darkness and light
And the fulness of my soul is revived by the shuddering of grief
And by a wild ecstacy embracing Heaven
Like the ecstacy of a child who fears the Moon.
It seems the bow in the clouds drinks up the mists
which drop by drop distil in rain ...
Children laugh in huts among the vines
and the silent bird in trees are crushed by
the song of rain ...
Rain ...
Rain ...
Rain ...

Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?
London Bridge is falling down falling down falling down
Pio s' ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon- O swallow swallow
Le Prince d' Aquitaine à la tour abolie
These fragments I have shored against my ruins
Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
Datta. Dayadhvam. Damyata.
Shantih shantih shantih

Gathered far distant, over Himavant.
The jungle crouched, humped in silence.
Then spoke the thunder
DA
Datta : what have we given ?
My friend, blood shaking my heart
The awful daring of a moment's surrender
Which an age of prudence can never retract
By this, and this only, we have existed
which is not to be found in our obituaries
or in memories draped by the beneficent spider
Or under seals broken by the lean solicitor
In our empty rooms
DA
Dayadhvam : I have heard the key
Turn in the door once and turn once only
We think of the key, each in his prison
Thinking of the key, each confirms a prison
Only at nightfall, aethereal rumours
Revive for a moment a broken Coriolanus
DA
Damyata : The boat responded
Gaily, to the hand expert with sail and oar
The sea was calm, your heart would have
responded
Gaily, when invited, beating obedient
To controlling hands

I sat upon the shore

What is the city over the mountains
Cracks and reforms and bursts in the violet air
Falling towers
Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London
Unreal

A woman drew her long black hair out tight
And fiddled whisper music on those strings
And bats with baby faces in the violet light
Whistled, and beat their wings
And crawled head downward down a blackened wall
And upside down in air were towers
Tolling reminiscent bells, that kept the hours
And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells.

In this decayed hole among the mountains
In the faint moonlight, the grass is singing
Over the tumbled graves, about the chapel
There is the empty chapel, only the wind's home.
It has no windows, and the door swings,
Dry bones can harm no one.
Only a cock stood on the rooftree
Co co rico co co rico
In a flash of lightning. Then a damp gust
Bringing rain
Ganga was sunken, and the limp leaves
Waited for rain, while the black clouds

From doors of mudcracked houses

If there were water

And no rock

If there were rock

And also water

And water

A spring

A pool among the rock

If there were the sound of water only

Not the cicada

And dry grass singing

But sound of water over a rock

Where the hermit-thrush sings in the pine trees

Drip drop drip drop drop drop drop

But there is no water

Who is the third who walks always beside you ?

When I count, there are only you and I together

But when I look ahead up the white road

There is always another one walking beside you

Gliding wrapt in a brown mantle, hooded

I do not know whether a man or a woman

-But who is that on the other side of you ?

What is that sound high in the air

Murmur of maternal lamentation

Who are those hooded hordes swarming

Over endless plains, stumbling in cracked earth

Ringed by the flat horizon only

The Waste Land
V. What the Thunder Said

After the torchlight red on sweaty faces
After the frosty silence in the gardens
After the agony in stony places
The shouting and the crying
Prison and palace and reverberation
Of thunder of spring over distant mountains
He who was living is now dead
We who were living are now dying
With a little patience

Here is no water but only rock
Rock and no water and the sandy road
The road winding above among the mountains
Which are mountains of rock without water
If there were water we should stop and drink
Amongst the rock one cannot stop or think
Sweat is dry and feet are in the sand
If there were only water amongst the rock
Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit
Here one can neither stand nor lie nor sit
There is not even silence in the mountains
But dry sterile thunder without rain
There is not even solitude in the mountains
But red sullen faces sneer and snarl

I should have lost a gesture and a pose.
Sometimes these cogitations still amaze
The troubled midnight and the noon's repose.

La Figlia che Piange

O quam te memorem virgo ...

Stand on the highest pavement of the stair -
Lean on a garden urn -
Weave, weave the sunlight in your hair -
Clasp your flowers to you with a pained surprise -
Fling them to the ground and turn
With a fugitive resentment in your eyes :
But weave, weave the sunlight in your hair.

So I would have had him leave,
So I would have had her stand and grieve,
So he would have left
As the soul leaves the body torn and bruised,
As the mind deserts the body it has used.
I should find
Some way incomparably light and deft,
Some way we both should understand,
Simple and faithless as a smile and shake of the hand.

She turned away, but with the autumn weather
Compelled my imagination many days,
Many days and many hours :
Her hair over her arms and her arms full of flowers.
And I wonder how they should have been together !

Not knowing what to feel or if I understand
Or whether wise or foolish, tardy or too soon ...
Would she not have the advantage, after all ?
This music is successful with a 'dying fall'
Now that we talk of dying-
And should I have the right to smile ?

'Perhaps you can write to me'.
My self-possession flares up for a second;
This is as I had reckoned.
'I have been wondering frequently of late
(But our beginnings never know our ends !)
Why we have not developed into friends'.
I feel like one who smiles, and turning shall remark
Suddenly, his expression in a glass.
My self-possession gutters; we are really in the dark.

'For everybody said so, all our friends,
They all were sure our feelings would relate
So closely ! I myself can hardly understand.
We must leave it now to fate.
You will write, at any rate.
Perhaps it is not too late.
I shall sit here, serving tea to friends'.

And I must borrow every changing shape
To find expression ... dance, dance
Like a dancing bear,
Cry like a parrot, chatter like an ape.
Let us take the air, in a tobacco trance-

Well ! and what if she should die some afternoon,
Afternoon grey and smoky, evening yellow and rose;
Should die and leave me sitting pen in hand
With the smoke coming down above the housetops;
Doubtful, for a while

I take my hat : how can I make a cowardly amends

For what she has said to me ?
You will see me any morning in the park
Reading the comics and the sporting page.
Particularly I remark
An English countess goes upon the stage.
A Greek was murdered at a Polish dance,
Another bank defaulter has confessed.
I keep my countenance,
I remain self-possessed
Except when a street-piano, mechanical and tired
Reiterates some worn-out common song
With the smell of hyacinths across the garden
Recalling things that other people have desired.
Are these ideas right or wrong ?

III

The October night comes down; returning as before
Except for a slight sensation of being ill at ease
I mount the stairs and turn the handle of the door
And feel as if I had mounted on my hands and knees.
'And so you are going abroad; and when do you return ?
But that's a useless question.
You hardly know when you are coming back,
You will find so much to learn.'
My smile falls heavily among the bric-à-brac.

And twists one in her fingers while she talks.
'Ah, my friend, you do not know, you do not know
What life is, you who hold it in your hands';
(Slowly twisting the lilac stalks)
'You let it flow from you, you let it flow,
And youth is cruel, and has no remorse
And smiles at situations which it cannot see'.
I smile, of course,
And go on drinking tea.
'Yet with these April sunsets, that somehow recall
My buried life, and Paris in the Spring,
I feel immeasurably at peace, and find the world
To be wonderful and youthful, after all'.

The voice returns like the insistent out-of-tune
Of a broken violin on an August afternoon :
'I am always sure that you understand
My feelings, always sure that you feel,
Sure that across the gulf you reach your hand.

You are invulnerable, you have no Achilles' heel.
You will go on, and when you have prevailed
You can say : at this point many a one has failed.
But what have I, but what have I, my friend,
To give you, what can you receive from me ?
Only the friendship and the sympathy
Of one about to reach her journey's end.

I shall sit here, serving tea to friends. ...'

‘You do not know how much they mean to me, my friends,
And how, how rare and strange it is, to find
In a life composed so much, so much of odds and ends,
(For indeed I do not love it ... you knew ? you are not blind !
How keen you are !)
To find a friend who has these qualities,
Who has, and gives
Those qualities upon which friendship lives.
How much it means that I say this to you-
Without these friendships-life, what *cauchemar*!”

Among the windings of the violins
And the ariettes
Of cracked cornets
Inside my brain a dull tom-tom begins
Absurdly hammering a prelude of its own,
Capricious monotone
That is at least one definite ‘false note’.
-Let us take the air, in a tobacco trance,
Admire the monuments,
Discuss the late events,
Correct our watches by the public clocks.
Then sit for half an hour and drink our bocks.

II

Now that lilacs are in bloom
She has a bowl of lilacs in her room

Portrait of a Lady

Thou hast committed-
Fornication: but that was
in another country,
And besides, the wench is dead.
The Jew of Malta.

Among the smoke and fog of a December afternoon
You have the scene arrange itself - as it will seem to do-
With 'I have saved this afternoon for you';
And four wax candles in the darkened room,
Four rings of light upon the ceiling overhead,
An atmosphere of Juliet's tomb
Prepared for all the things to be said, or left unsaid
We have been, let us say, to hear the latest Pole
Transmit the Preludes, through his hair and finger-tips.
'So intimate, this Chopin, that I think his soul
Should be resurrected only among friends
Some two or three, who will not touch the bloom
That is rubbed and questioned in the concert room.'
-And so the conversation slips
Among velleities and carefully caught regrets
Through attenuated tones of violins
Mingled with remote cornets
And begins.

T. S. ELLIOT
AND HIS IMPACT ON
ABDULSABOUR AND ASSAYAB

BY
MOHAMMAD SHAHEEN

Arab Insitute For Research and
Publishing

© MOHAMMAD SHAHEEN 1992

First Published by
Arab Institute For Research and Publishing.
Beirut 1992

T. S. ELIOT
AND HIS IMPACT ON
ABDULSABOUR AND ASSAYAB

اليوت وأثره على عبدالصبور والسياب

وإذا كان عبدالصبور قد استعان بلحن اليوت ولم يتوفق في تلحينه، فإن السيّاب قد سمع الأغنية من اليوت، واستطاع بعد ذلك أن يمسك بتلابيب الغناء، وينشد أجمل أنشودة في الشعر العربي الحديث. ومهما يكن من تأثير لاليوت على السيّاب فإن شاعرية السيّاب تنفذ من خلال هذا التأثير لتشكل بنفسها صورة مستقلة عن المصدر، ويكفي السيّاب فخراً أنه يمكن قراءة «أنشودة المطر» والاستمتاع بها دون حاجة للرجوع إلى اليوت، رغم كل ما فيها من ظلال استشفها السيّاب من «الأرض اليباب». وأود أن أبين هنا كيف يمكن أن يحول الشاعر مصدراً كان على دراية به إلى شاعرية أصيلة بعيدة عن بصمات التأثير الظاهرية، شأنه في ذلك شأن كل شاعر أصيل يمتلك القدرة على تحويل الأصل إلى فرع لا يقل قدرة وشأناً!

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بيروت، ساقية الجنزير، بناية برج الكارلتون، ص.ب: ٥٤٦٠-١١
العنوان البرقي: موكيالي: هـ ١/٨٠٧٩٠٠
تلكس: LE/DIRKAY ٤٠٠٦٧

الغلاف: زهير أبو شايب

16
9